

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE ESTUDOS ANGLÍSTICOS



“My voice will not be cast away.”

A emancipação feminina no imaginário gótico de Emilie Autumn

Carolina Rola de Almeida Toscano

Dissertação orientada pelas Professoras Doutoradas

Maria Teresa Barbieri de Ataíde Malafaia e Ana Cristina Ferreira Mendes,
especialmente elaborada para a obtenção do grau de Mestre em Estudos Ingleses
e Americanos na especialização de Estudos Ingleses.

Mestrado em Estudos Ingleses e Americanos

Área de Especialização de Estudos Ingleses

2016

Agradecimentos

Às minhas orientadoras Professoras Doutoras Teresa Malafaia e Ana Mendes por todo o apoio e orientação, pela partilha de saber e pela fé depositada no resultado final deste trabalho.

Aos meus pais e restante família pelo amor e carinho incondicionais, pela perseverança e, acima de tudo, pela força e pelo alento de que tanto precisei aquando dos momentos mais difíceis.

À minha mais antiga amiga Rita Freitas, pela (eterna) paciência, pela inestimável ajuda e companheirismo constantes, assim como as preciosas gargalhadas que tanto ânimo me deram. Espero poder retribuir o favor em breve. À minha querida amiga Noemi Baeta, por ter estado sempre do meu lado, pela amizade e pela fervorosa convicção do sucesso desta dissertação.

Ao Ricardo:

“In a way, you are poetry material; you are full of cloudy subtleties I am willing to spend a lifetime figuring out.”

Por tudo.

A todos os amigos e conhecidos que, de uma maneira ou outra, tiveram peso no processo criativo deste trabalho. A todos, um bem-haja.

Resumo

A presente dissertação pretende analisar a relação entre a literatura de inspiração gótica e a autonomia feminina tornada mais visível a partir do século XVIII, tendo como objecto de estudo a arte criada pela norte-americana Emilie Autumn. Através da interpretação de produções escritas seleccionadas da artista, será feita uma abordagem a temas de grande relevância na história do feminismo, como as *Contagious Disease Acts* e as primeiras “vozes” femininas contra a discriminação de género. O referencial teórico inicial reporta-se à contextualização do Gótico enquanto movimento cultural e à desmistificação do ónus negativo de que este tem sido alvo desde o seu surgimento. Seguidamente, será feita uma síntese da obra de Autumn, *The Asylum For Wayward Victorian Girls* (2009), onde serão discutidos temas de carácter literário, cultural e social. Sendo este um exemplar de literatura pouco conhecido, torna-se imprescindível para uma melhor compreensão da vida da artista. Neste ponto é evidente a ligação entre a autora e a persona que habita as suas criações. Finda a apresentação e contextualização da obra de Autumn, segue-se uma breve biografia da mesma, onde após uma cuidada apreciação, a percepção da artista em relação aos temas que trabalha torna-se mais clara. Por fim, serão exploradas as relações que Autumn estabelece entre si e a personagem shakespeariana Ophelia, bem como a influência que esta tem no mundo artístico e nos novos trabalhos realizados com o intuito de alterar a percepção inicial daquela personagem trágica.

Palavras-chave: Emilie Autumn, gótico, feminismo, literatura, Ophelia.

Abstract

This research aims to analyse the connection between gothic literature and women's emancipation, which became more noticeable in the eighteenth century, alongside with Emilie Autumn's art, which will be this thesis's study object. Considering the readings on Autumn's works, an approach to significant topics regarding the feminist movement will be made, such as the *Contagious Disease Acts* or the first "women's voices" against gender discrimination. The initial theoretical framework departs from the background of the gothic as a culture, demystifying its negative charge that has been targeting it since its origin. In order to discuss literary, cultural and social themes, an analysis to Autumn's book, *The Asylum For Wayward Victorian Girls* (2009), is essential. This autobiographical novel, unknown in most cultural circles, is critical for a better understanding of the artist's life. At this juncture, the link between the author and the character becomes clearer. Having laid this dissertation's core, a brief biography of Autumn's life will be presented, and after careful considerations, a new perception on the artist's choices of motifs is created. Lastly, the bond established between Autumn and Shakespeare's character Ophelia is reinforced, as well as the influence of the latter in the artistic world and the advent of fresh art works, in order to change the tragic character's cliché depiction.

Keywords: Emilie Autumn, gothic, feminism, literature, Ophelia.

Índice

Agradecimentos	1
Resumo.....	2
Abstract	3
Introdução	5
Parte I: Manifestações históricas e culturais do Gótico	8
“Dead is the new alive”: O Gótico em contexto.....	9
“Start another story (...) Make a happy ending, or sad”: O Gótico literário.....	11
“How do we change our prison to a sanctuary?” The Female Gothic – A heroína gótica.....	27
“The murmur of music reveals the things no human heart could comprehend”: O Gótico musical	33
“When the obsession with death becomes a way of life”: O Gótico como subcultura	36
Parte II: Emilie Autumn, arquétipo da emancipação feminina – de vítima a heroína	39
“No one's woman yet”: Breve biografia de Emilie Autumn.....	40
“For this wisdom, I have lost my innocence”: As tragédias de Emilie Autumn.....	42
“Gothic Lolita”: A mulher vítima de uma sociedade patriarcal e misógina	45
“Fight Like a Girl”: Afirmação e emancipação feminina	55
Parte III: Estudo de caso: Ophelia, a eterna musa	65
“It's the Opheliac in me”: Repercussões de Ophelia na arte de Emilie Autumn.....	66
Conclusão	79
Bibliografia.....	82
Anexos	93

Introdução

Quando se alude ao termo “Gótico”, a imagem que é muitas vezes evocada remete directamente para o famoso estilo arquitectónico e para formas de arte, como a literatura, a música e o cinema. Todavia, e no que diz respeito ao Gótico literário, este possui um valor egrégio quando consideramos o importante contributo que teve na história da emancipação feminina, algo que, infelizmente devido às suas conotações algo sinistras, é muitas vezes ignoto.

Entre as mais variadas formas de produção artística no século XXI existe o Gótico, que denuncia as injustiças de género, destacam-se, num contexto de inter-artes, as reproduções escritas e musicais criadas pela norte-americana Emilie Autumn. Esta utiliza as suas experiências, a História e a literatura para abordar os mais variados temas, recorrendo ao choque, ao terror, mas também ao ridículo e até ao sarcasmo. O enfoque na emancipação feminina é evidente nos seus álbuns musicais (de *Opheliac* a *Fight Like a Girl*), mas também na sua postura como mulher, revertendo a sua posição de vítima para heroína.

Será, portanto, analisada a questão do feminismo nas obras de Autumn, relacionando a mesma com o influente advento do gótico literário e com eventos de igual importância na história da emancipação feminina. Por conseguinte, a obra artística de Autumn será o fio condutor deste trabalho, que visa o reconhecimento de uma maior proliferação de reproduções artísticas femininas desde o século XVIII, assim como a necessidade generalizada de usar o poder da palavra para difundir a igualdade de género.

Para uma mais simples percepção do tema em estudo, a seguinte dissertação encontra-se dividida em três partes.

Na parte I, e dada a importância que o Gótico literário teve na liberdade criativa ao alcance das mulheres a partir do século XVIII, será feita uma pequena contextualização do mesmo em termos históricos e sociais, com enfoque nas suas vertentes literária, musical e social. Tendo sempre como principal referência Autumn, será feito um resumo da sua obra de 2009, *The Asylum for Wayward Victorian Girls*, assim como uma análise dos elementos que tornam esta narrativa de índole gótica. A sua música, tal como este seu livro, apresenta também características relativas ao tema em questão. Por este motivo, será dedicado um breve parecer à canção *Scavenger*, do álbum *Fight Like a Girl* (2012). No que diz respeito ao Gótico

social, será feita uma breve introdução sobre a subcultura gótica e as suas idiossincrasias, relacionando Autumn com este grupo estético.

Na parte II, será feita uma biografia sucinta de Autumn, destacando os horrores que esta passou graças à sua doença (bipolaridade) e à condição feminina, nomeadamente as várias atrocidades sexuais cometidas contra o seu género. Por conseguinte e dentro do delicado tema dos abusos sexuais, será feito um paralelo entre a terrível fase da vida de Autumn (doravante designada por *Gothic Lolita*) e a implementação das *Contagious Diseases Acts* (de 1864, 1866 e 1869) – uma altura negra na história feminina em Inglaterra no século XIX.

Em ambos os casos, a mulher vítima de uma sociedade patriarcal é a constante. No que diz respeito aos *Contagious Diseases Acts*, estas foram criadas sob o falso pretexto de controlar a propagação de doenças sexualmente transmissíveis, lesando várias mulheres, independentemente da idade ou meio social. A falta de controlo sobre os próprios corpos aliado à humilhação proveniente dos exames a que eram sujeitas deu origem a uma importante revolta liderada por Josephine Butler (1828 – 1906). Autumn foi também uma vítima de abuso sexual e tal facto é asseverado nas suas letras, como em *Gothic Lolita* ou *I want my innocence back* (é importante referir que, embora trate de violações, esta letra apresenta indícios de uma potencial revolta). Todavia, Autumn recorre também ao humor para escrever sobre as injustiças de género que se faziam sentir na época vitoriana, como se poderá verificar, por exemplo, em *Girls!Girls!Girls!*

Em *The Asylum for Wayward Victorian Girls*, as personagens femininas são torturadas e privadas de qualquer direito básico, e, tal como Josephine Butler, formam uma aliança entre si de modo a reverter a situação. É iniciado então um novo paralelo, em que insurreições são levadas a cabo. *Fight Like a Girl*, canção de Autumn, é igualmente o nome escolhido para a análise destas revoluções, tanto a de Butler com a abolição das *Contagious Diseases Acts* como a do chamado *The Tea Party Massacre*, organizado pelas personagens de *The Asylum*. A vitória chega também a Autumn, que escolhe a palavra (cantada e escrita) como arma para a sua revolta pessoal. É em canções como *Fight Like a Girl* ou *Time for Tea* que a artista expressa a sua vontade e determinação em superar todas as adversidades e injustiças a que foi submetida, recusando ser definida por tais acontecimentos.

Por fim, e tendo em consideração a sua relevância na vida de Autumn, a última parte

desta dissertação será dedicada a Ophelia, personagem da peça *Hamlet* (1603) de William Shakespeare. Idolatrada no mundo das artes, a personagem trágica foi (e em alguns casos, ainda o é) alvo de inúmeras reproduções artísticas, nomeadamente na criação das imortais pinturas da Irmandade Pré-Rafaelita, como será discutido na parte III.

Com uma grande complexidade emocional, Ophelia exerce um fascínio sobre Autumn na medida em que esta consegue identificar-se com a propensão trágica da personagem. Como tal, será dada primazia à correlação entre as duas mulheres, assim como a apropriação que Autumn faz da chamada *L'Inconnue de la Seine*, também conhecida por “Ophelia do Sena”. Todavia, Autumn distancia-se emocionalmente de Ophelia quando opta por lutar pela sua liberdade, pelos seus desejos e direitos e pela sua vida. Sem esquecer a sua eterna musa, Autumn dá-lhe uma voz, recriando a personagem e, quiçá, alterando o seu fado. Assim, e tal como a dramaturga norte-americana Judith Elliot McDonald, a artista triunfa na confluência entre a realidade e a ficção, retratando a vida trágica de Ophelia seguindo uma abordagem diferente, criando uma Ophelia que escolhe o seu destino, e que luta contra a sua condição de mulher frágil e dependente.

Em suma, Autumn (e tantas outras mulheres) usa a tão desejada liberdade artística alcançada com o advento do Gótico literário para propósitos de entretenimento, libertação e educação, de modo a perpetuar o ideal feminista, incitando homens e mulheres a lutarem contra as injustiças de género que ainda prevalecem.

Parte I: Manifestações históricas e culturais do Gótico

The sinister, the terrible never deceive: the state in which they leave us is always one of enlightenment. And only this condition of vicious insight allows us a full grasp of the world, all things considered, just as a frigid melancholy grants us full possession of ourselves. We may hide from horror only in the heart of horror.

Thomas Ligotti, *The Medusa*.

“Dead is the new alive”¹: O Gótico em contexto

And the silken, sad, uncertain rustling of each purple curtain
Thrilled me – filled me with fantastic terrors never felt before;
So that now, to still the beating of my heart, I stood repeating
‘Tis some visitor entreating entrance at my chamber door; -
This it is and nothing more.

Edgar Allan Poe, *The Raven*.

A epígrafe do malogrado poeta e escritor norte-americano Edgar Allan Poe (1809-1849) refere um dos sentimentos mais comuns e primordiais dos seres vivos: o medo. Apesar de ter sido racionalmente ultrapassado pelos seres humanos, o medo, na sua definição mais básica, é, em última análise, necessário à sobrevivência das espécies. Sem a ameaça de perigo, sem o temor resultante de tal, a extinção dos seres humanos, tal como a dos animais, seria certa. A exteriorização dos mais diversos terrores, cuja necessidade, é talvez quase tão antiga como o próprio medo, surge através de várias formas como, por exemplo, através da arte, nomeadamente na literatura, pintura, música e no cinema. A expurgação do medo pode apresentar-se através de um género que está intimamente ligado ao medo como razão de existência: o Gótico. Esta dissertação defende que a obra de Autumn, na sua vertente literária, visual, musical e inclusivamente cinematográfica, recupera o Gótico para um público do século XXI, usando-o como veículo de crítica de aspectos da misoginia que ainda caracteriza a sociedade actual. O Gótico torna-se, neste contexto, numa arma de denúncia das injustiças cometidas contra o sexo feminino.

Sendo o Gótico central na obra de Autumn, justifica-se uma breve contextualização desta manifestação artística. Fundamentalmente vinculado na sua origem ao estilo arquitectónico que se manifestou na Europa entre os séculos XII e XV e aos povos bárbaros (Godos), o termo “Gótico” adquiriu novas acepções ao longo dos tempos. Por conseguinte, e devido à sua vasta definição, concentrar-nos-emos no Gótico como forma de arte, nomeadamente na literatura, em particular dada a sua relevância para a emancipação

¹Emilie Autumn, “Dead is the New Alive” in *Opheliac*, 2006.

feminina. É relevante então relembrar de maneira sucinta o movimento que antecedeu e favoreceu o renascimento do Gótico em termos culturais e, em específico, literários: o Romantismo.

Surgido no final do século XVIII como movimento artístico, o Romantismo rompe os parâmetros ideais preconizados pelo Iluminismo², que, reinventando os ideais clássicos, fundamentava os seus princípios na racionalidade, na ciência e no individualismo. Após o Renascimento, a tradição clássica foi associada a uma cultura que se regia pelas normas sociais da época, assim como aos seus valores estéticos, em que prevaleciam a harmonia, o equilíbrio e a ordem. Ao surgir uma nova corrente de pensamento que, ao contrário do Iluminismo, prezava a emoção como forma de criação de arte e onde o individual se sobrepunha ao colectivo, criava-se uma nova visão sobre o mundo.

Considerado apenas um estado de espírito no início, como se de uma melancolia da alma se tratasse, o Romantismo ganha novos contornos e uma nova força, tornando-se não só um movimento artístico, mas também uma nova concepção sobre o mundo e o indivíduo. A busca da liberdade, a evasão, a valorização do sonho e do devaneio, a demanda pelas emoções espontâneas prevalecem sobre a razão e a ordem. O Romantismo transporta consigo uma nova ideologia centrada no individual, abrindo caminho a uma nova corrente artística: o Gótico.

O “Gótico” não era um termo desconhecido. No século XVIII, tinha uma conotação pejorativa herdada do Renascimento, pois apelava ao exagero, ao sobrenatural e ao terror. Giorgio Vasari, escritor, pintor e arquitecto italiano do século XVI, menosprezava o termo, referindo-se-lhe como “barbarous German style” (117). Este conceito depreciativo advém da própria história dos povos germânicos, os Godos. Tidos como um povo feroz e adverso a qualquer tipo de tirania e escravatura, crê-se que foram em parte responsáveis pela queda do Império Romano, quebrando então um sistema político há muito existente. Tal como a Revolução Francesa serviu como veículo para extinguir uma monarquia absolutista e tirana, este povo germânico foi precursor na desagregação dos sistemas políticos que reverenciavam um poder opressor.

² De acordo com a definição de “Iluminismo” na edição de 2015 do *Oxford English Dictionary*, este corresponde a “A European intellectual movement of the late 17th and 18th centuries emphasizing reason and individualism rather than tradition. It was heavily influenced by 17th-century such as Descartes, Locke, and Newton, and its figures included Kant, Goethe, Voltaire, Rousseau, and Adam Smith” (N. p.).

Todavia, em consequência dessa obliteração causada por esses povos, “Gótico” tornou-se sinónimo de algo bárbaro, feroz e ignorante, opróbrio que se mantém em determinados aspectos culturais até aos dias de hoje, como será explicado mais adiante. De um modo relacionado, esta caracterização é também aplicada, de forma negativa, à Idade Média, avocando as superstições, insciência e atrocidades a esta associadas no imaginário popular. Apelidada de “Idade das Trevas”³ por aparentar ser uma época de retrocesso em relação aos períodos de progresso e “luz” que a antecederam, nomeadamente a época clássica e depois o Renascimento, as tradições medievais, por não corresponderem aos cânones da idealização de intelecto das massas, são subestimadas e desvalorizadas durante o Iluminismo.

“Start another story (...) Make a happy ending, or sad”⁴: O Gótico literário

O Gótico, como novo género artístico, manifesta-se primordialmente na literatura. Intrinsecamente associado às características estético-literárias do Romantismo, o Gótico fundamenta os seus ideais na cultura medieval, no exagero das emoções, onde a sensação de terror é o pretendido. Um novo modelo de natureza é criado: dizimando o *locus amoenus* (latim para “lugar ameno”, usado na escrita clássica, significando a descrição de locais e paisagens ideais, pacíficos, simétricos e elegantes) e valorizando o *locus horrendus*. Esta expressão latina, traduzida para “lugar horrível”, torna-se uma referência recorrente na ficção setecentista, pois as paisagens e os locais descritos são negros, sombrios, decadentes e inquietantes.

É pertinente também lembrar, para uma melhor compreensão da ficção gótica, os chamados *Graveyard poets*. Constituído por poetas e escritores pré-românticos, a chamada *Graveyard school* era, essencialmente, sensacionalista. Criado no século XVIII, este grupo recorria a temas mórbidos como fonte de inspiração artística. Com descrições profundamente detalhadas sobre a morte, os poemas iam mais além do que uma elegia – em oposição ao medo e lamento causados pela morte, esta era descrita como fazendo parte da vida, tornando-se, no seu horror terrestre, um tópico filosófico. Entre os poetas da *Graveyard school*

³É importante referir que este termo é usado meramente devido à escassez de registos históricos, tornando esta era obscura e difícil para os historiadores.

⁴Emilie Autumn, “Start Another Story” in *Fight Like a Girl*, 2012.

destacam-se nomes como Robert Blair (*The Grave*, 1743), Thomas Parnell (*A Night - Piece on Death*, 1721) e Thomas Gray (*Elegy Written in a Country Churchyard*, 1750), entre outros. Com recurso à doutrina de *memento mori* (expressão latina que significa “lembra-te de que irás morrer”), este tipo de poesia não se limitava a aterrorizar os seus leitores. A busca da beleza nas trevas, na morte, era um dos principais objectivos, ao invés de as temerem e repudiarem. William Lyon Phelps, autor e crítico literário americano do século XIX⁵, descreveu estes poemas como sendo um reflexo de “the joy of gloom, the fondness for bathing one’s temples in the dank night air and the musical delight of the screech-owl’s shriek” (100-01). Para Fred Botting, os *graveyard poets* tiveram um importante impacto na época:

They marked the limits necessary to the constitution of an enlightened world and delineated the limitations of neoclassical perceptions. Darkness, metaphorically, threatened the light of reason with what it did not know. Gloom cast perceptions of formal order and unified design into obscurity; its uncertainty generated both a sense of mystery and passions and emotions alien to reason. Night gave free reign to imagination’s unnatural and marvelous creatures, while ruins testified to a temporality that exceeded rational understanding and human finitude. These were the thoughts conjured up by Graveyard Poets. (*Gothic* 21)

Representando os horrores que a morte acarreta, assim como as descrições de ambientes negros e aterrorizadores, estes poetas são considerados vanguardistas em termos de literatura de horror, tendo sido determinantes no desenvolvimento da literatura gótica. Caracterizada pelo excesso e pela transgressão, a literatura gótica desafia a idiossincrasia do Iluminismo que, ao aspirar à recuperação dos clássicos gregos e romanos em termos sociais, filosóficos, políticos e artísticos, rejeitava qualquer acção ou pensamento subjectivo, fundamentando-se apenas na razão e na lógica como forma de libertação e de progresso.

O Iluminismo condenava os poderes absolutos do Estado e da Igreja, postulando a separação entre estas duas esferas e apelando ao fim das desigualdades sociais. Foi um marco na História e esteve na génese das Revoluções Liberais. Conceitos como decoro, harmonia e moderação nos campos sociais e artísticos ganhavam força e a burguesia dava os seus primeiros e importantes passos em prol de um poder político e económico mais consolidado. Não obstante, o Iluminismo foi também responsável pelo declínio da importância das religiões, reprimindo o seu poder subjectivo e idealista. Por conseguinte, e sem prejuízo da sua importância histórica, o Iluminismo não satisfazia plenamente a esfera social. Essa

⁵ É pertinente ter em consideração a época em que este autor viveu, pois o final do século XIX foi marcado, entre várias ocorrências, pelo fascínio e por uma maior aceitação relativamente à literatura gótica.

insatisfação contribuiu para a construção da literatura gótica que, como uma ferida aberta no Iluminismo, discutia os tópicos que a época das luzes tentou olvidar e que a lógica não podia explicar.

Em termos genéricos, a literatura produzida no Iluminismo tinha como propósito instruir e não entreter. A própria definição de “ficção” não era bem vista ou aceite, pois servia apenas para alimentar excursões extravagantes da imaginação sem qualquer propósito moral ou pedagógico. Quando consideradas as grandes mudanças que se faziam sentir na Europa no século XVIII⁶ e as novas concepções de relações do indivíduo com o mundo impostas pelo Iluminismo, não é de estranhar a força e o objectivo do Gótico. A ficção gótica surge então como resposta a estas mudanças que causavam medos e ansiedades, como contraponto às verosimilhanças aristotélicas⁷ que o Iluminismo procurava na elaboração de textos. De acordo com Botting,

“Gothic” functions as the mirror of eighteenth-century morals and values: a reconstruction of the past as the inverted, mirror image of the present, its darkness allows the reason and virtue of the present a brighter reflection. (“In Gothic Darkly” 5)

Sendo associado a algo selvagem e obscuro, o Gótico inicia uma jornada rumo a uma nova estética associada ao desconhecido, ao terror, ao sublime e à magnificência. À semelhança do Romantismo, a literatura gótica foca-se no “eu” subjectivo e individual, enfatizando as emoções e as sensações, ao invés da razão e do decoro. Todavia, não se pode afirmar que o Gótico é um espelho do Romantismo. Na verdade, o Gótico apresenta também características do Realismo, pois para se estabelecer como género literário, o Gótico deve servir-se do poder descritivo típico do Realismo de modo a desencadear o sobrenatural. Na sua obra *Femicidal Fears: Narratives of the Gothic Experience*, Helene Meyres afirma a este respeito: “As a literary genre, the Gothic has long been considered a bastard cousin of both Romanticism and psychological realism” (17).

A atracção do Gótico pelo imaginário medieval é notória. Com a recuperação de textos medievais ricos em descrições fervorosas de situações e objectos de carácter natural e sobrenatural, o Gótico retrocede no tempo, evocando histórias de cavaleiros, donzelas e

⁶À parte da Revolução Francesa, o progresso científico, a industrialização e a urbanização foram também pontos muito importantes.

⁷A verosimilhança na literatura designa a ideia de que tudo o que é narrado é verosímil, ou seja, que aparenta ou se assemelha à realidade. Esta ideia está intrinsecamente associada à *Poética* de Aristóteles, segundo a qual a tragédia deve respeitar as várias unidades de local, tempo e acção, assim como o decoro, negando então a existência de horror, crime e violência no palco.

monstros, baseando-se em mitos e lendas que marcaram a Idade Média. O fascínio por esta época poderá ser, em parte, justificado pelas insatisfações causadas pelo Iluminismo, que persistia em fazer cair a Idade Média no esquecimento. Assistimos a uma nostalgia relativamente ao passado que, embora algo violento e sangrento⁸, apelava à criação de novas obras cujo enredo remontava ao romances de cavalaria medievais, como indicado por Botting:

Drawing on the myths, legends and folklore of medieval romances, Gothic conjured up magical worlds and tales of knights, monsters, ghosts and extravagant adventures and terrors. Associated with wildness, Gothic signified an over-abundance of imaginative frenzy, untamed by reason and unrestrained by conventional eighteenth-century demands for simplicity, realism or probability. (*Gothic 2*)

Criticada e condenada pela sociedade do século XVIII por promover emoções e paixões excessivas, ameaçando e perturbando a moral e os bons costumes⁹, a ficção gótica, através das suas descrições macabras e aterrorizantes, ao mesmo tempo que apavorava os leitores também lhes proporcionava um prazer quase tabu. A literatura, mais liberta de um propósito pedagógico, era agora uma nova fonte de deleite e de entretenimento. A ficção gótica criava novos e excitantes mundos, onde a liberdade e a imaginação ditavam o enredo, sem restrições ou constrangimentos. Ambivalente nos seus meios e propósitos, o Gótico não se cinge apenas ao estímulo da sensação de medo; contrariando os receios dos seus críticos, o Gótico apresenta-nos também uma vertente didáctica na medida em que, após várias e terríveis peripécias, o/a protagonista triunfa no final da história, atingindo uma maior sensação de virtude e moralidade. As personagens malignas, cujo comportamento é considerado desviante da norma social, são submetidas a um castigo, tornando a história numa advertência, como Botting indica: “Gothic novels frequently adopt this cautionary strategy, warning of dangers of social and moral transgression by presenting them in their darkest and most threatening form” (*Gothic 5*).

Os terrores surgidos nas transgressões do Gótico tornam-se poderosas armas na consolidação dos valores sociais, assim como na crítica “disfarçada” a várias temáticas e movimentos artísticos, sendo, neste caso concreto, ao Iluminismo. Efectivamente, as ansiedades causadas pelo Iluminismo eram projectadas através do poder da escrita. Comparações com o passado medieval foram apenas uma das muitas formas de criar ficção

⁸ Considerando apenas as diversas guerras que se faziam sentir (como, por exemplo, a Guerra dos Cem Anos) e a ocorrência de enfermidades atroz e fatais (como a peste negra).

⁹ Devido à maior influência feminina na literatura, uma das reacções negativas ao Gótico recaía, precisamente, na alteração do papel da mulher em termos sociais, como veremos mais à frente nesta primeira parte da dissertação.

que estimulava as sensações, mas também uma maneira de conjurar medos colectivos. Em reciprocidade com os excessos e as transgressões do Gótico na literatura, existe uma característica que, embora algo preterida neste campo artístico, se relaciona claramente com o objecto de análise desta dissertação, tal como contribui para uma elucidação mais exacta sobre os atributos do Gótico literário. Assim, é imprescindível referir a reacção dissemelhante ao medo provocado pelo Gótico: o cómico e o riso.

De facto, a literatura gótica exerce um maior domínio no que diz respeito ao âmbito do terror/horror, provocando estas sensações aos leitores. Mas é precisamente por se tratar de um género muito complexo e híbrido, destinado a provocar sensações extremas, que o riso, adverso ao medo, é característico deste género artístico, no sentido em que tal é possível ser verificado não apenas na literatura, mas também em outras formas de arte, como o cinema ou a música. Dados os excessos levados a cabo pelo Gótico, surgem situações onde a linha que separa o medo do absurdo – e até do cómico – se torna muito ténue, acabando por proporcionar aos leitores um certo conforto, um alívio do impacto abissal conferido pela narrativa gótica, como elucida Botting:

It is in the spilling over of boundaries, in its uncertain effects on audiences (...) these effects are ambivalent, from the eighteenth century onwards, has been signaled by the capacity of Gothic formulae to produce laughter as abundantly as emotions of terror or horror. Stock formulas and themes, when too familiar, are eminently susceptible to parody and self-parody. (*Gothic* 109)

Um dos tipos de humor mais utilizado é a ironia (em alguns casos mais contemporâneos é usado também o sarcasmo), evidente em diversas obras, como se poderá constatar ao longo desta dissertação. Em suma, a exorbitância, os excessos e as transgressões embrenhados numa atmosfera sombria e assustadora servem para inquietar os leitores e, em simultâneo, para os embrenhar numa introspecção sobre uma determinada realidade retratada de forma ficcional. Consideradas então as características da ficção gótica, assim como o seu contexto, é oportuna a apresentação de uma pequena síntese da obra semibiográfica de Autumn: *The Asylum For Wayward Victorian Girls*.

Publicado em 2009, *The Asylum* relata a experiência de Emilie num hospital psiquiátrico em Los Angeles e, em simultâneo, a história de Emily (de forma a diferenciar as personagens, Autumn refere sempre a personagem fictícia como “Emily-with-a-y”), personagem fictícia do século XIX. Autumn estabelece diversos paralelos na sua obra, onde a realidade é fundida com a ficção, assim como o passado com o presente.

O segmento contemporâneo da obra remete os leitores para uma época negra da vida da autora; após uma tentativa de suicídio e a relutância do psiquiatra em lhe prescrever a medicação necessária para controlar a doença bipolar, Emilie interna-se voluntariamente num hospital psiquiátrico, de modo a ser monitorizada durante 72 horas (o chamado *suicide watch*, prática ainda muito usada em diversos países, por exemplo, nos Estados Unidos da América). É nestas circunstâncias que nos é proporcionada uma introspecção às memórias de Emilie, aos seus sentimentos mais íntimos e também à própria doença mental, assim como aos cuidados psiquiátricos do século XXI.

Embora o tenha feito de forma deliberada, o internamento de Emilie acaba por ultrapassar as 72 horas obrigatórias¹⁰. Seguem-se então relatos do quotidiano da autora, que é confrontada com diversas adversidades, tais como a falta de privacidade, as péssimas condições alimentares, o assédio sexual por parte de um dos médicos responsáveis pela ala psiquiátrica e até mesmo ameaças de outros pacientes. Com a passagem do tempo, a sanidade de Emilie aparenta uma quebra, culminando na descoberta de cartas misteriosas, assinadas por Emily. O segmento ficcional da obra é iniciado com a leitura da primeira carta, estabelecendo assim o vínculo entre a realidade e a fantasia¹¹.

Emily é-nos apresentada como sendo uma jovem oriunda de uma família pobre com origens irlandesas. Dotada de uma extraordinária aptidão musical, Emily descreve as várias ocasiões em que, com o velho violino do avô, toca para os vários clientes da taberna frequentada pelo pai. Numa dessas noites, a música de Emily atrai uma personagem distinta da habitual audiência, um homem que se destaca pelos trajes elegantes e modos cordiais. Após a música cessar, o misterioso homem troca palavras com o pai de Emily que, em conjunto com a esposa, vende a filha por algumas moedas. Emily tinha apenas cinco anos.

Agora estudante e residente no *Unfortunate Girl's Musical Conservatoire*, Emily é devidamente educada, tanto a nível musical como a nível social. Nas páginas que se seguem, Emily descreve a sua nova vida, o seu dia-a-dia, o desejo de ascensão no mundo da música que lhe é prometida¹², a forte ligação a Sachiko, uma aluna asiática, entre outros. Um dia,

¹⁰ Devido a uma falha do próprio hospital, em virtude à falta de espaço na ala psiquiátrica, Emilie é obrigada a permanecer durante alguns dias no serviço de urgência e, para efeitos legais, a contagem do tempo só se inicia a partir do momento em que Emilie é medicamente assistida no local.

¹¹ Tal como no propósito da distinção dos nomes das personagens principais, a obra é também dividida entre *Hospital Entries* e *Asylum Letters*, pertencentes a Emilie e a Emily, respectivamente.

¹² Durante os anos que Emily passa no Conservatório, são várias as raparigas que desaparecem misteriosamente. A explicação dada é que já se encontravam preparadas para se estrear nos grandes palcos europeus, algo

tomadas pela curiosidade, Emily e Sachiko encontram no sótão um novo e estranho livro com retratos:

We noticed a new volume (...) we began to recognize some of the faces as belonging to girls we had known well, and who had only recently left the Conservatoire. It was strange to see them dressed so richly and displaying their bare shoulders and arms (...) the very last portrait was of Sachiko (...) though she was dressed in clothes she had never worn, and posed on a settee she had never seen, the likeness was perfect. (35)

Ambas assumem que a jovem asiática será a próxima rapariga a abandonar o Conservatório. É no dia seguinte que se confirma tal suspeita: Sachiko parte do Conservatório, deixando Emily desconsolada. No entanto, e após a chegada de uma carta alarmante da querida amiga, (escrita em letras escarlates, contém apenas “RUN AWAY”.) Emily é também forçada a abandonar as instalações. Inicia-se um novo e terrível período na sua vida. Levada para a casa do seu novo “amo”, o conde de Rothsberg, em Bainbridge, é informada que, doravante, será este o seu “lar”; é recebida por Anne, uma criada que aparenta ser pouco mais velha do que Emily e que fora outrora também uma aluna do Conservatório. A dura realidade é-nos, por fim, revelada: Emily, Anne, Sachiko e tantas outras raparigas foram retiradas aos pais e criadas no Conservatório com o único propósito de serem vendidas:

We’ve been sold, Em. That’s what the Conservatoire is for. We’ve been bought from our families (...) and then trained to please (...) men with the means, and the perverse desire, to own a very unique species of circus monkey, with which to entertain themselves and their ‘friends’. (42)

O conde de Rothsberg é retratado como um homem bárbaro, impiedoso e com um terrível deleite pelo sofrimento alheio. Os seus actos sádicos incluem violações, tortura atroz e homicídio, tendo a última vítima sido uma das raparigas que residia em Bainbridge com a sua irmã gémea antes da chegada de Emily e após Anne: “the girl having been stuck through her flesh with meat hooks and then strung up on ropes hung from the high, gilded ceiling (...) bruises all over her naked body” (43).

Numa dessas violentas ocasiões, Emily e Anne agrirem o conde e conseguem escapar, roubando-lhe a chave mestra. Não obstante, este recupera e, juntamente com os seus convidados dessa noite, perseguem a cavalo as duas jovens, que, entretanto, sem possibilidade de fuga e encurraladas entre uma ponte e os seus carrascos, optam pelo suicídio, saltando para o rio Tamisa:

que iria acontecer a todas as alunas.

“Can you swim?” I asked Anne.

“No”, she answered, distantly, “but I wasn’t going to.”

“Neither was I,” I said. (47)

Apenas Emily sobrevive. Antes de fugir para as ruas de Londres, Emily leva consigo a chave mestra que o cadáver de Anne ainda conservava, chave que guarda zelosamente na sua meia. Após vários dias com inúmeras dificuldades, Emily vê-se forçada a roubar um pequeno pão e é imediatamente presa.

No cárcere, Emily conhece uma estranha mulher, Madame Mournington, que se apresenta como sendo a directora do *Asylum For Wayward Victorian Girls*, e que, advertida pelo conde de Rothsberg após a fuga de Emily, lhe comunica que, devido às suas atitudes impetuosas, à sua ingratidão e à sua loucura, vai ser removida da sociedade, de forma a não a corromper:

Society (...) is no longer your concern. I am directed to remove you from society entirely, where you would threaten to contaminate those around you with your insolence, ingratitude, violent tendencies, thievery, and, as it has now been proven by your sinful attempt on your own life, madness. (50)

De um modo deturpado e dissimulado, Madame Mournington expõe as “transgressões” de Emily:

The good Headmaster of your Conservatoire, he who took you from poverty (...) has writ down that you were either melancholy and useless or otherwise disruptive and wild, a condition which shows to have ripened into actual insanity during your brief stay under the beneficent roof of your subsequent Master, the Count de Rothsberg, who so generously offered to take over (...). The Count has documented, (...) it gave him great pains to do so (such a complete lack of malice in a man...) you responded with a perverse morosity to every entertainment set before you (...) you chose instead to conspire with the miserable housemaid (...) to steal valuables from the household and to do actual violence to the Count himself (...) having already converted the housemaid’s character to madness, you convinced the girl (whom the Count had cherished as his own child) to flee with you, and with the express intent to take your own lives in the river Thames (...) the Count, still harboring the fatherly sentiments wasted on such as you, alerted every police station (...) the constable who saw you first (...) followed you through the streets where he caught you thieving, and more likely planning to prostitute yourself. (51)

Ainda que tais delitos sejam de uma natureza terrível, Madame Mournington informa Emily que esta é uma jovem afortunada, pois será levada para o melhor hospício de Londres:

Though you certainly do not deserve it, you are a very lucky girl indeed, for you have been assigned a bed in the most progressively innovative, the most morally experimental, (...) the most ingeniously directed medical

institution for the mentally ill, led by my own dear son, Dr. Montmorency Stockill. You, unworthy child, are now an inmate of the Asylum for Wayward Victorian Girls. (52)

Emily é levada à sua última morada: *The Asylum For Wayward Victorian Girls*. Os primeiros prenúncios de um futuro angustiante surgem com a própria apresentação do hospício; após o embuste de aparência inicial (aquando da chegada de novas jovens para o internamento, os funcionários fingem que as instalações são de facto acolhedoras e seguras, desempenhando papéis distintos, como se de uma peça de teatro se tratasse), a verdade manifesta-se na medida em que o hospício apresenta graves falhas estruturais, com ameaças de ruína. (Mais adiante na história, Emily relata os estranhos barulhos que a própria casa emana, a sensação de que se encontra rodeada de presenças sobrenaturais e as tão estranhas paredes, cujo papel, às riscas pretas e brancas, aparenta mover-se por vontade própria.)

Os relatos que se seguem são de uma violência extrema; Emily e as restantes companheiras são alvo de inúmeras torturas por parte dos médicos (Dr. Stockhill, Dr. Lymer e Dr. Greavesly) e dos diversos funcionários (*Chasers*) do hospício. Estas práticas desumanas e atrozes incluem:

A hidroterapia:

The wretch will be submerged in icy water. If she reacts and struggles to breath, then the treatment is deemed a success (...) never mind the near certainty that the patient will die shortly afterwards from cold-induced illness (...) there is a dramatic rise in the number of deaths resulting from pneumonia. (111)

Os tratamentos à base de sanguessugas:

We have among us a girl (...) suffered dreadfully from night terrors, waking herself, and us, with screaming (...). Dr. Lymer has deduced that the source of the girl's madness lay within her throat (...) he had a brilliant solution (...) holding the victim's jaws open with the aid of metal clamps, Dr. Lymer tied a length of thread around the body of a leech, then lowered it into the girl's mouth. He secured the loose end of the thread by tying it around one of her teeth, and then left the leech to attach itself to the inside of her throat. (158)

A escassez de comida em termos de qualidade e quantidade, assim como os castigos aquando da recusa de se alimentarem:

We are always kept hungry to ensure that we are too weak to cause much trouble (...) Despite our hunger, some of us don't eat any breakfast at all on days when the soup is particularly foul – when it contains rotting meat for example – (...) those who disdain their dinners are force-fed with rubber tubes crammed down their throats (...) many girls die of choking as a result of this. (112)

Histerectomias e extracções de clitóris, as violações sexuais e os consequentes abortos:

I have now the sole distinction of being the first inmate (...) to live longer than ten days after the surgical removal of her uterus. It was stolen from my body via abdominal incision, and was as painful as you imagine it would be. (183)

The number of abortions that Dr. Greavesly has been obliged to perform (...) Our surgeon's methods are excessively violent, and executed in unsanitary conditions with filthy tools that invariably lead to fatal infection, if not death upon the operating table (...) In the event that a girl's condition is not attended to until her baby is quite well developed or even completely developed, (...) Dr. Greavesly will employ a pair of steel forceps with which to violate the girl and crush the skull of the foetus/fully formed baby (...) The Doctor can then harvest the foetus/fully formed baby and either dissect it himself for his own "research", store it (...) or sell it extortionately. (228)

São também sujeitas a lobotomias e diversas experiências médicas:

I watched in horror as, with the aid of a heavy mallet, Dr. Lymer drove the point of the spike directly into the poor girl's forehead. (230)

The Doctor may then select a blade from the assortment (...) this device has been applied to my flesh thrice thus far (...) it is necessary for our venerated Doctor to cut our flesh in order to deposit his chemical concoctions directly into our bloodstream. (165-66)

Paralelamente a estas barbaridades, são também forçadas a proporcionar momentos de deleite a possíveis patronos:

Every spring for years now, the Asylum has opened its false doors to society's elite for the purpose of fund-raising. (137)

Expostas em jaulas, encarnam física e psicologicamente Ophelia¹³, e, em alguns casos, são forçadas a simular a sua morte:

The eroticism of death grows ever stronger in society outside, and, for many of our clients, we are instructed to play the "Ophelia" (...). I myself have been carried several times now to the Hydro Chamber, where I must forcibly reenact our heroine's drowning, the brass tub filled with blossoms, my soaked garments slipping from me just as they do in the popular suicide paintings. (209)

São assim apelidadas de "Opheliacs", termo criado por um dos médicos, Dr. Lymer, que fundamenta a sua escolha aquando de uma discussão com o Dr. Stockhill:

...what is the disease of 'Ophelia'?

¹³Personagem trágica que comete suicídio por afogamento na peça *Hamlet* (1603), de William Shakespeare.

Why, the disease of ‘Ophelia’ is the disease of the melancholy, sad, and female, and we, my dear Stockhill, own a great deal of stock in it! (142)

Ornamentadas com flores, alguma maquilhagem no rosto e em trajes belos, estas “*Opheliacs*” são também fotografadas por um jovem aparentemente amável, Thomson. O propósito de tal é mais uma vez de natureza repugnante. Tal como acontecera no Conservatório, as jovens são expostas com o intuito de serem compradas como meros objectos para fins sexuais:

I removed the card from the book (...) on the back was an advertisement for a brothel, a house of prostitution (...) the card was advertising the Asylum. Dr. Stockhill was renting out our bodies by the hour (...) into the hands of criminals who want us only for the novelty of being with a mad girl. (203)

Emily estabelece laços de fraternidade com algumas das suas companheiras, como Veronica, Christelle, Flea e Jolie Rouge, também conhecida como *The Captain*. Juntas, formam uma aliança com o nome de *The Striped Stocking Society* (uma alusão às meias às riscas que todas são obrigadas a usar). Composta apenas por pacientes que ainda conservem alguma força de espírito, esta irmandade tem o propósito de manter os seus membros sãos e vivos. É-nos revelado mais tarde que Jolie é a gémea que sobreviveu aos terríveis ataques do conde de Rothsburg e que este, na verdade, era o pai das jovens. Quando matou a filha, foi violentamente atacado por Jolie que, na sua angústia e ira, mutilou o pai, arrancando-lhe um olho. Devido a tal, foi internada no hospício.

Quando o número de torturas e mutilações aumenta drasticamente, algo acontece. Emily testemunha uma alteração entre Madame Mournington e o seu filho, o temível Dr. Stockhill:

“Cyanide... poison. How would you have obtained such a thing at that age? (...) You are a monster. And why? (...) Why did you do it? She was your sister! Your own blood!”

“I had to, Mother (...). I couldn’t let her steal you from me (...). I couldn’t share you.” (243)

Este é um ponto fulcral na narrativa pois quando Madame Mournington descobre a verdadeira natureza do seu filho (um verdadeiro monstro desde tenra idade que, por obsessão pela mãe, matou a irmã de forma fria), dá-se uma tomada de consciência sobre todo o mal que foi infligido às pacientes (até então, ignorava as proporções das torturas praticadas) e, em desespero e profunda dor, Madame Mournington ingere cianeto. No entanto, e antes de sucumbir ao veneno, Madame Mournington entrega a chave do hospício a Emily, e com o

último fôlego, sussurra “RUN AWAY”¹⁴. Após libertar todas as companheiras das celas, Emily, agora com um pequeno exército, corre para os portões do hospício. Porém, tropeça e cai e a chave é-lhe retirada pelo Dr. Stockhill. Frustrada, Emily sente algo a arder na sua perna direita. Inexplicavelmente, a chave mestra que retirara a Anne sofre uma transformação:

the Master Key of Bainbridge (...) The tarnished gold burned with a growing warmth; I tore off the stocking and untied the key (...) The metal was glowing white-hot now (...) I did not walk to the gate – the Master Key pulled me there. I tried the lock – it fit perfectly. I turned the key, and the gate swung open. (245)

A chave que outrora pertencera ao conde de Rothsberg e à sua câmara de horrores em Bainbridge era agora uma réplica perfeita da chave do hospício. Ao ouvir as badaladas do relógio, Emily diz:

“Four o’clock,” I said. “Teatime”. (245)

Interpretado por todas como um sinal de esperança, liberdade e vingança, as pacientes e Emily decidem que, para sobreviverem, todos os médicos e funcionários devem morrer. É iniciado então o chamado *Tea Party Massacre*, do qual apenas elas sobrevivem. Sendo um assíduo visitante do hospício, o conde de Rothsberg também não escapa à sede de vingança destas mulheres, sendo morto pela filha, Jolie.

As páginas finais relatam a nova vida das pacientes. Após uma cerimónia fúnebre para todas as jovens que morreram, é estabelecido que, doravante, o hospício será um novo lar, um santuário para todas as mulheres injustiçadas e desprezadas. Assim, retomam as pequenas farsas a que foram expostas no início, recebendo novas pacientes e alargando a nova irmandade. Por conseguinte, e numa dessas representações, Emily reencontra Sachiko, agora uma paciente (livre) no *Asylum for Wayard Victorian Girls*.

A tão desejada liberdade é acompanhada também por uma imensa sensação de felicidade, algo que as pacientes nunca antes tinham experienciado. A última carta de Emily remonta à noite de passagem de ano. As pacientes organizam grandes festividades em cima do telhado do hospício. Dançam, cantam e tocam, no caso de Emily e Sachiko. De repente, o telhado estremece, as paredes começam a ceder. Apercebem-se de que o hospício vai desabar. Os imensos archotes que foram colocados no telhado rapidamente se transformam num imenso mar de chamas, tornando impossível qualquer forma de fuga.

¹⁴ Tal como na carta enviada por Sachiko, Emily é advertida uma segunda vez com as mesmas palavras.

Emily, tomada por uma grande paz interior, sobe os rebordos do telhado. As restantes companheiras seguem o seu exemplo e, com as mãos unidas, saltam para a morte.

In perfect peace, I stepped up onto the ledge (...) the last of the inmates took their places on the ledges, and we all joined hands. I called out to them for the last time. “Goodnight, sweet ladies, goodnight...” And then, we jumped. (260)

Termina assim o relato de Emily.

Regressando à realidade de Autumn, esta, horrorizada com o desfecho de Emily, convence-se de que as cartas que recebeu foram-lhe retiradas pelas enfermeiras. (Neste ponto, as personalidades e as escritas de ambas estão tão fundidas que existe alguma dificuldade em distinguir as personagens.) Confrontada com tal acusação, a enfermeira informa Emilie que esta nunca recebeu cartas e, com o caderno na mão, mostra-lhe que, na verdade, as “cartas” foram escritas por ela. Emilie tem então um ataque de histeria, obrigando os enfermeiros a imobilizá-la e a sedá-la. Prestes a desfalecer, Emilie julga ver à sua frente o infame Dr. Stockhill. Quando acorda, constata que se encontra num local diferente. Emilie grita por ajuda, batendo na porta e nas paredes. Sem qualquer tipo de resposta e tomada pelo pânico, começa a arrancar o gesso das paredes. Com grande horror constata que a parede, sob o gesso, é composta pelas familiares riscas pretas e brancas que se mexem sozinhas: “Where the plaster has been torn away, I see the layer beneath... stripes... black and white... they’re moving...” (264).

Com descrições meticulosamente elaboradas, assim como várias páginas de fotografias, desenhos e diários de Autumn¹⁵, *The Asylum For Wayward Victorian Girls* é um dos muitos exemplos de uma narrativa gótica pós-moderna. Desde os fantasmas que residem no hospício até às mais sangrentas práticas médicas exercidas pelos vilões, a obra de Autumn apresenta diversos temas recorrentes na produção de literatura gótica, como indica numa entrevista de 2009 à revista *Glide*:

It is my debut massive, large-scale novel, and in addition to being a novel, kind of a historical thriller, because it spans two hundred years (Victorian) it is also my autobiography. It is true, that no matter how crazy it seems, it is. It has got so many arcs, like a story within a story within a story, but there’s an overall theme. You learn about Victorian insane asylums for girls and our modern day psych wards, and that not much has changed between the two, and that’s a problem. It’s a very extensive account of bi-polar disorder (for obvious reasons)

¹⁵ É possível verificar tais exemplos de imagens em Anexo B, figura 16 a figura 25 no final desta dissertação.

and I think that it's definitely rated R, but there's something for everybody.

Não obstante, e para um melhor entendimento da popularidade deste género literário, um retorno aos primeiros autores da escrita gótica torna-se imprescindível. Horace Walpole torna-se pioneiro neste tipo de escrita com a obra *The Castle of Otranto: a Gothic Story* (1764). Esta é considerada a primeira obra de ficção gótica (a própria denominação “ficção” torna-se crucial para o surgimento e força deste novo subgénero literário): *The Castle of Otranto* apresenta várias das características do Gótico, como as paisagens taciturnas e ligações medievais, o sobrenatural, a donzela em perigo, o vilão e diversas mortes.

É na década de 90 do século XVIII que a literatura gótica se torna mais prolífica, com o advento de vários escritores neste campo de ficção. Os mais famosos discípulos de Horace Walpole aprofundaram e aperfeiçoaram esta nova prática literária, perpetuando o género ao longo do tempo em dois campos distintos. São eles Ann Radcliffe e Matthew Gregory Lewis.

Ann Radcliffe, prógona na ficção gótica, apresenta-nos um novo ramo nesta área literária que perdura (embora com alterações próprias do passar do tempo) até aos dias de hoje: a narrativa de *suspense*. Tal foi possível quando Radcliffe conciliou o romance Gótico criado por Walpole com as chamadas *novels of sensibility* (género literário do século XVIII que se focava nos conceitos intelectuais e emocionais do sentimentalismo e da sensibilidade, invocando empatia para com as personagens). Obras como *The Castles of Athlin and Dumbayne* (1789), *A Sicilian Romance* (1790), *The Romance of the Forest* (1791), *The Mysteries of Udolpho* (1794) e *The Italian* (1797) apresentam um sobrenatural dotado de raciocínio, pois embora provoque terror aos leitores com as suas descrições soturnas, a razão e a honra prevalecem no fim. Influenciada por grandes nomes da pintura como Salvator Rosa e Gaspar Poussin, Radcliffe glorifica a beleza e o sublime; as descrições intensas das paisagens presentes nas suas obras em simultâneo com uma primazia ao obscuro conferem a estes contos um harmonioso e aterrorizante sublime.

Enquanto Radcliffe dava um novo sentido à literatura de terror, Matthew Lewis criava a literatura de horror inglesa (que já existia na Alemanha, denominada de *Schauerroman*). Com o seu insigne *The Monk* (1796), Matthew Lewis ascende a um grau deveras notável no campo literário, tornando-se o fundador deste estilo de escrita novo e tenebroso. Embora influenciado por Ann Radcliffe, Lewis estabelece uma trajectória dissemelhante da escritora; onde Radcliffe alude ao terror imaginário através de discretas descrições, Lewis expõe minuciosamente cada detalhe sangrento e repulsivo; o sobrenatural de Radcliffe é uma

consequência de causas naturais, onde existe uma razão de ser; o de Lewis, pelo contrário, não tem qualquer tipo de explicação, o que torna as suas obras mais negras e assustadoras; Radcliffe desenvolve um realismo poético, enfatizando a beleza, o decoro, o sublime; por sua vez, Lewis exalta a ironia, apartando-se da sensibilidade das obras de Radcliffe, evocando e levando as sensações, o erotismo, a violência e o horror ao extremo

No âmbito do estilo de escrita de Radcliffe e Lewis, são criadas várias antíteses: terror/horror, sensibilidade/sensação, realismo poético/ironia, entre outros. Porventura a síncrese que mais se destaca será o terror/horror. Como afirma Devendra P. Varma,

Terror creates an intangible atmosphere of spiritual psychic dread, a certain superstitions shudder at the other world. Horror resorts to a ruder presentation of the macabre: by an exact portrayal of the physically horrible and revolting, against a far more terrible background of spiritual gloom and despair. (37)

Esta importante distinção proporcionou a criação de uma nova antítese que viria a caracterizar os diferentes estilos de escrita de Radcliffe e Lewis. Surgem então os chamados *female and male gothic*. Utilizados para representar as diferentes metodologias de Radcliffe e Lewis, estes termos vão muito mais além das definições de género, como será verificado em diversas obras, incluindo *The Asylum For Wayward Victorian Girls* de Autumn. Ao invés, são aprofundadas discussões sobre poder, sexualidade e questões políticas.

A literatura gótica masculina concentra-se nas políticas de identidade, no conflito com a autoridade, na perturbação da legitimidade de padrões de género, onde o horror e o excesso prevalecem e a mulher é a constante vítima da violência masculina. De acordo com Nina da Vinci Nichols, as personagens femininas de Lewis, assim como na maioria da literatura gótica do século XVIII, são retratadas como inofensivas, frágeis, necessitando da constante protecção masculina: “the female characters in [*The Monk*] serve only as vehicles for the sexual and emotional over-statements of the male writer” (203).

A excepção recai sobre a personagem Matilda na obra *The Monk* de Lewis. Todavia, o facto de não se inserir no modelo de mulher indefesa e ingénua não a liberta de um domínio maior que a sua própria vontade. Dotada de uma tremenda sensualidade, poderes sobrenaturais e de uma crueldade comumente associada ao masculino, Matilda é uma serva do próprio diabo e o seu único objectivo é a corrupção das almas. Quase como a serpente que tentou Eva no Éden, Matilda representa a outra face das personagens femininas: as mulheres caídas, sem honra, um estigma considerado muitíssimo grave para a época. Simbolizadas

como ferramentas para o desenvolvimento do enredo, as mulheres de Lewis, assim como de tantos outros autores, são apenas peões, usadas e abusadas com uma passividade assustadora, pois esta ainda era uma realidade existente fora da ficção gótica.

The Asylum For Wayward Victorian Girls manifesta diversas características que definem a literatura gótica masculina. Como foi anteriormente indicado, a distinção entre *female and male gothic* não restringe o autor à condição do seu género; ou seja, um autor masculino não é, de forma alguma, forçado a escrever apenas com a perspectiva do *male gothic*, tal como as autoras femininas não são obrigadas a escrever sob o ponto de vista do *female gothic*. Tal é perceptível não só na escrita de Autumn, como também em trabalhos de alguns nomes da literatura gótica feminina, como é o caso de Mary Shelley e Charlotte Dacre. *The Asylum* é uma narrativa algo crua e agressiva cujos pormenores de violência extrema são considerados, de acordo com a distinção aqui feita, tipicamente masculinos. Tal como na obra de Lewis, Autumn utiliza esses pormenores de forma contínua, provocando nos leitores a sensação de horror e repúdio. Evadindo-se da estrutura radcliffeana, Autumn enaltece a crueza sensorial, expondo cada atrocidade sem a graciosidade típica da literatura gótica feminina. A sensibilidade poética é permutada pelo uso da ironia:

I was made to endure an invasive physical examination as well, and was introduced to an array of tools designed specifically for this purpose (...). I remember thinking, as I lay upon the operating table, “Bloody hell, would it have killed someone to warm these things up first?” (191)

O sobrenatural é manifestado sob a forma de fantasmas e de ratos que falam. Porém, e até ao final da narrativa, nenhum esclarecimento é realizado sobre estes fenómenos transcendentais, característica que pertence, mais uma vez, ao domínio da literatura gótica masculina. É indubitável que o estilo de escrita de Autumn se inscreve na literatura gótica masculina. No entanto, será correcto afirmar que *The Asylum For Wayward Victorian Girls* não corresponde de forma alguma à literatura gótica feminina?

“How do we change our prison to a sanctuary?”¹⁶ The Female Gothic – A heroína gótica

O termo *female gothic*, usado para descrever a nova escrita introduzida por Ann Radcliffe, foi inicialmente utilizado por Ellen Moers na sua obra *Literary Women* de 1976: “What I mean by Female Gothic is easily defined: the work that women writers have done in the literary mode that, since the eighteenth century, we have called the Gothic” (90). Com esta asserção, Moers levanta questões pertinentes: quem eram estas mulheres escritoras? De que modo se pode verificar uma índole gótica nas suas obras?

Associada desde cedo à população feminina, a literatura gótica explorava novas ideias e sensações, ousando quebrar barreiras e tabus. Uma dessas barreiras foi a própria condição feminina. Consideradas as restrições colocadas às mulheres no século XVIII, não é, de todo, uma surpresa o novo vigor que a literatura gótica trouxe consigo: a perturbação dos alicerces de uma sociedade patriarcal. No que diz respeito à ficção, os hábitos de leitura desta não eram bem vistos, principalmente se o público dominante era feminino, pois os “perigos” eram imensos, como Gary Kelly indica:

Writers in a wide range of discourses (...) represented women, and especially young women, as less rational and self-disciplined and more liable to fantasy and desire than men, and thus as particularly susceptible to the seductions of novel-reading and particularly impaired by its evils for their destined ‘proper’ roles as wives, mothers and professionalized domestic managers. (xvii)

Atente-se então no posicionamento masculino em relação à potencial autonomia feminina. As mulheres eram desencorajadas de ler ficção, pois esta promovia a rebeldia, a insubordinação e distanciava as mulheres dos seus papéis como esposas e mães diligentes. A ficção gótica tornava-se então uma ameaça para os homens. Porém, foi um refúgio para muitas mulheres, tanto leitoras como escritoras. Interditas a qualquer tipo de carreira de índole intelectual e até mesmo impedidas de se expressarem em vários campos científicos, políticos ou artísticos, as mulheres do século XVIII encontraram na ficção um meio de fuga das suas vidas enclausuradas. Providas de medos e desejos, que muitas vezes não eram considerados apropriados para a época, diversas foram as mulheres que, ao se deixarem ser envolvidas pela ficção gótica, foram capazes de nela alcançarem um conforto que a sociedade lhes negava, uma maneira de vivenciar as suas ansiedades e desejos sem qualquer tipo de represálias.

¹⁶ Emilie Autumn, “One Foot in Front of the Other” in *Fight Like a Girl*, 2012.

Através da criação de novas personagens femininas que fugiam aos padrões convencionais da época, muitas mulheres viam nestas heroínas um espelho de si mesmas; todos os medos, desejos e ansiedades que eram obrigadas a reprimir estavam, subitamente, a ser “vividos” numa página. Aqui, a maior arma é, sem dúvida, a imaginação; ao colocarem-se no papel das protagonistas da ficção gótica, as mulheres desenvolviam uma maior predisposição da compreensão do que significava ser mulher; este era um ponto bastante importante, pois favorecia a concepção da identidade feminina. Ou seja, a leitora procurava na ficção não apenas um escape ao seu quotidiano, mas também uma forma de assimilar a sua identidade e de ousar ambicionar mais do que a sociedade lhe permitia. De acordo com Kate Fergusson Ellis, embora a criação da literatura gótica se deva a Horace Walpole, foram as mulheres que tomaram posse deste novo subgénero literário: “although Horace Walpole is the father of the Gothic, it was women writers in the late eighteenth century who took up his literary curiosity and transformed it into a vehicle capable of didacticism as well as entertainment” (52).

O Gótico tornou-se popular entre várias camadas sociais, aumentando não apenas a sua procura, mas também o número de novos escritores. E foram muitas as que surgiram neste novo panorama: desde Clara Reeve a Emily Brontë, a afluência de novas mulheres escritoras foi imensa, como afirma E. J. Clery, “there were more than fifty women writers from the 1790s to the 1820s writing in what we now call the Gothic genre” (2). Confrontadas com a necessidade de se fazerem “ouvir”, mas apreensivas em relação às suas obrigações e deveres como mulheres, estas escritoras conseguiram alcançar essa liberdade ao exporem temas de carácter delicado e ideológico, tabus da época, de modo ficcional. De forma gradual e sub-reptícia, e usufruindo da ficção e da violência própria do género Gótico, foi aberto um espaço que permitia às mulheres terem uma voz independente, escrevendo, de modo discreto e disfarçado, sobre variadíssimos temas, sendo que talvez o mais usado fosse a própria sexualidade feminina. Ou seja, e segundo Diane Long Hoeveler, a ficção gótica ocultava, através do uso de questões sobrenaturais, a representação feminina do século XVIII:

The female gothic novel cannot be understood simply as it has been traditionally seen, that is, a genre that is primarily concerned with depicting women’s achievement of psychic maturity or socioeconomic inheritance or some combination of the two. It is, in fact, more accurate to see the female gothic novel functioning as coded and veiled critique of all those public institutions that have been erected to displace, contain, or commodity women. (xii-xiii)

Através do uso de enredos repletos de mistério que suscitavam o terror, a ficção gótica

concedia à heroína gótica (que, no fundo, era um reflexo da própria escritora) um meio, um espaço onde era livre de se movimentar e agir, algo que lhe era privado fora da ficção. Porventura será correcto afirmar que, neste intercâmbio de escrita, as mulheres escreviam, essencialmente, para outras mulheres, influenciando-as a tomarem consciência das suas próprias vidas e identidades:

Many Gothic tales first appeared in the pages of journals like *The Lady's Magazine*. Women's periodicals also encouraged submissions from their readers and in this way reciprocity of female reading and writing of Gothic was established. (*Gothic* 120)

Botting sublinha um importante ponto que não pode passar despercebido: a necessidade de várias mulheres escreverem não apenas por prazer e para se fazerem ouvir, mas também devido a necessidades financeiras. Esta é mais uma premissa respeitante à emancipação feminina:

Women constituted an important part of this market, and not only as avid consumers of fiction. An increasing proportion of novels were written by women, often in order to maintain themselves and their families. (*Gothic* 31)

Tal como foi mencionado, as obras de Ann Radcliffe foram muito importantes para o desenvolvimento da escrita gótica como a conhecemos hoje. Não obstante, e embora não lhe seja retirado o devido valor, Radcliffe não foi a primeira mulher a escrever literatura gótica. Menos célebres mas não esquecidas são Clara Reeve (1729- 1807) e Sophia Lee (1750-1824). *The Old English Baron* (1778), de Reeve, é considerado o herdeiro da obra *The Castle of Otranto* (1764), de Walpole. Aliás, a própria o escreveu no prefácio de 1778

This story is the literary offspring of *The Castle of Otranto*, written upon the same plan, with a design to unite the most attractive and attractive and interesting circumstances of the ancient Romance and modern novel, at the same time it assumes a character and manner of its own, that differs from both; it is distinguished by the appellation of a Gothic Story, being a picture of Gothic times and matters. (3)

The Recess or a Tale of other Times (1783-85), de Sophia Lee, apresenta também diversas características semelhantes à escrita de Walpole. Estas duas mulheres, assim como tantas outras, embora menosprezadas pelo tempo, ajudaram a definir e a estabelecer o Gótico: Charlotte Smith, Regina Maria Roche e Eliza Parsons são apenas alguns dos nomes que não devem ser esquecidos. Radcliffe destaca-se precisamente por ter sido a primeira escritora a legitimar o género Gótico e por apresentar um novo modelo feminino na ficção: a heroína

gótica.

The very words ‘Gothic heroine’ immediately conjure up a wealth of images for the modern reader: a young, attractive woman (virginity required) running in terror through an old, dark, crumbling mansion in the middle of nowhere, from either a psychotic man or a supernatural demon. She is always terminally helpless and more than a bit screechy, but is inevitably ‘saved’ by the good guy/future husband in the nick of time. (*Female Gothic*, Introduction 3)

Esta é a primeira imagem que se forma: uma mulher bela, indefesa e só, aterrorizada por forças malignas (frequentemente sob forma masculina) e que, no final, acaba salva por um herói, com quem geralmente acaba por casar. Porém, a heroína gótica mostrou ser muito mais do que uma mera mulher indefesa; caracterizada como pura, casta e virtuosa, este novo conceito de heroína criado por Radcliffe é, primeiramente, colocada em situações de perigo onde, por norma, eram perseguidas por vilões masculinos, que ameaçavam as suas honras. Nas palavras de Moers, “The central figure is a young woman who is simultaneously persecuted victim and courageous heroine” (91).

De facto a escritora salienta um ponto importante, pois é aqui que surge uma ambiguidade na própria definição de heroína gótica: ao contrário dos heróis masculinos, estas heroínas não podiam escapar ao sistema cultural e patriarcal imposto pela sociedade, ou seja, embora fugissem aos padrões convencionais da época, não lhes era permitido personificar inteiramente a verdadeira natureza feminina liberta da pressão social, tornando-se, aos olhos dos críticos, pouco femininas, fracas e incapazes de imporem a sua vontade, pois, apesar das pequenas divergências psicológicas, estas heroínas não abandonavam o seu papel de mulher obediente.

Ainda assim, Radcliffe e outras escritoras não desistiram: as suas heroínas são providas de coragem, inteligência e sensibilidade; diante de perigos iminentes, não se deixam levar pela emoção tipicamente (e estereotipadamente) feminina; contrariamente ao que era esperado, estas heroínas enfrentam estes perigos com uma notável coragem e racionalidade que eram apenas atribuídos aos homens. Questões sociais e de género, como o casamento, a sexualidade, entre outras, eram transformadas, exacerbadas e camufladas através da ficção; a mulher presa num enorme e obscuro castelo era, na realidade, a mulher presa aos seus deveres domésticos; o terrível vilão louco que a persegue é a metáfora do seu marido ou pai, entre outros.

As metáforas utilizadas na ficção gótica feminina acabam por se tornar na arma que as

escritoras usam para se insurgir contra o sistema patriarcal; de forma inteligente e propositada, fazem as suas heroínas sofrerem muitíssimo para, no final, alcançarem o tão esperado *happy ending*; ao suportarem todas as contrariedades de modo humilde e sem nunca colocarem a sua virtude em risco, estas heroínas tornam-se moralmente superiores. Obviamente são também consideradas vítimas e quiçá marionetas; por outro lado, e segundo Angela Wright, é através dessa vitimização que são expressas as críticas à sociedade sem cair no pecado da desonra: “Gothic feminism enables its heroines to masquerade as victims in order to survive the patriarchally nightmarish spaces through which they travel” (142).

Voltando ao século XXI, de que forma se pode verificar a existência de uma heroína gótica na obra de Emilie Autumn? O que a define e o que a faz subsistir? Segundo Ann B. Tracy, a heroína gótica é

A young female is stripped of her human support, her mother usually dead before the novel begins her father or other guardian dying in the early chapters. The lover (if any) who might protect her is sent away or prevented from seeing her. Depending upon the period of the novel, she may be kidnapped, or fall into the hands of an unscrupulous guardian, or go as a governess, or marry hastily. Out in the world her troubles multiply. People want to kill her, rape her, lock her up in a convent for life, and make off with her small fortune. Her task is to defend her virtue and liberty, to resist evil, and especially to penetrate disguises – spot the plausible seeming villains, trust the suspicious looking heroes – and thereby rebuild a support system that will restore her to a quiet life. With pluck and luck, she manages these near impossibilities and is rewarded with the discovery of lost relatives and/or the promise of a reliable domestic love in a household of her own. (170)

Analisando estas características, é seguro afirmar que, embora não por completo, a personagem Emily pode ser considerada uma heroína gótica: é vendida pelos pais, ficando órfã; sujeita-se a horrores por parte de indivíduos que, em teoria, deveriam de zelar pelo seu bem-estar; conhece um potencial herói que fracassa na sua intenção de a salvar¹⁷:

“I have to get you out of here!” he said, in a panic (...). I never took from Thomson. It was he who protested and thrust himself between me and my captors, but Dr. Stockhill came forward and covered Thomson’s mouth with a handkerchief; my former friend quickly collapsed. (203-4)

Embora não mantenha a sua virgindade (as inúmeras violações a que é sujeita impedem-no), Emily alcança a sua liberdade, reunindo-se com as que ama e que considera

¹⁷ Thomson, o jovem responsável por fotografar as pacientes, que desconhece o propósito destas sessões fotográficas.

família no seu novo lar. Todavia, e num ponto de vista literário, o *happy ending*, tipicamente usado na ficção gótica feminina é breve, pois graças à queda da estrutura do *Asylum*, a morte torna-se iminente. Mas durante algumas páginas, a heroína foi feliz, e quando se apercebe que o fim está próximo, não há medo, não há terror. A paz prevalece, e a morte é bem-vinda.

Com a vantagem de pertencer ao século XXI, Autumn não necessita de recorrer a metáforas como as suas antecessoras. A liberdade de expressão é irrefutável e os monstros de Autumn são humanos, enquanto o sobrenatural, sob forma de fantasmas, surge como adjuvante na história de Emily: (“And when I reach the landing every ghostly face is waiting for me there, commanding me to RUN!”).

O final da obra é aberto a diferentes interpretações no que diz respeito à decisão de Emily e das companheiras. Após sobreviver aos mais terríveis actos e desgraças levados a cabo pelos “monstros humanos”, decidem terminar as suas vidas. A questão que se coloca é se a morte pode ser considerada um *happy ending* ou se, pelo contrário, é um castigo final e injusto. Um ponto deveras importante recai no facto de esta ter sido uma escolha e não algo que lhes foi imposto. Perante todos os acontecimentos passados e o que o futuro lhes poderia trazer (que, neste caso, apenas uma morte dolorosa), estas mulheres escolhem morrer juntas, unidas entre si e em paz. O *happy ending* existe devido à liberdade de escolha, à falta de coacção e ao sentido de tranquilidade e afecto. O medo da morte não existe, e Emily liberta-se de todas as dores por escolha. Por fim, é livre e feliz. Em suma e de uma forma muito *sui generis*, Emily é um exemplo de uma heroína gótica num enredo representativo da literatura gótica masculina com todos os seus horrores e pormenores macabros. Autumn joga com os dois géneros e, tal como na própria definição de “Gótico”, cria um misto entre o *female and male gothic*.

“The murmur of music reveals the things no human heart could comprehend”¹⁸: O Gótico musical

Em termos culturais, o termo “Gótico” foi usado em 1979 para descrever diversas bandas musicais, como Joy Division, Bauhaus, The Cure e Siouxsie and the Banshees. Com uma temática sombria e obscura, onde o decadentismo, o hedonismo, o niilismo, a melancolia e a escuridão são inevitáveis, o campo musical foi precursor de uma forte subcultura que perdura até aos nossos dias.

Contudo, e como género musical específico, o Gótico não existe; este é, na verdade, um subgénero do *rock* alternativo e do *punk*, que se distancia destes devido ao seu conteúdo obscuro. Tal como no Gótico literário, este, em termos musicais, é igualmente complexo e híbrido. São diversos os ramos musicais oriundos do Gótico musical, como o *gothic metal*, *doom metal*, *death rock*, *darkwave*, *gothabilly*, *dark cabaret*, entre outros. O Gótico musical integra melodias lúgubres e/ou arrepiantes sincronicamente aliadas a letras de carácter taciturno e, em alguns casos, profanador e sinistro, tal como ocorre na literatura gótica. Aliás, é congénere deste género musical; com temáticas relacionadas com a morte, subjectivismo, pessimismo, sobrenatural, entre outras, a literatura gótica teve um forte impacto na estruturação do Gótico musical e são várias as bandas que a utilizam na criação de canções. Um dos muitos exemplos deste vínculo pode ser verificado através da música *My Lost Lenore*, da banda norueguesa Tristania. Do álbum *Widow's Weeds* (1998), *My Lost Lenore* é uma adaptação do aclamado poema *Lenore* (1843) de Edgar Allan Poe. A melodiosa harmonia entre as vozes feminina e masculina proporcionam um ambiente algo místico e sombrio. Como a própria letra indica, *My Lost Lenore* pode ser tido como um reflexo cantado do famoso poema.

Não obstante, o Gótico musical não se cinge apenas à literatura gótica; desde filmes de terror até à mitologia (desde a nórdica até à celta), são vários os temas possíveis neste campo musical. No seu álbum *Fight Like a Girl*, Autumn proporciona exemplos de canções de natureza aterrorizante, tanto a nível musical como a nível de texto. *Scavenger* relata a história de um ladrão de corpos¹⁹:

¹⁸ Emilie Autumn, “Alas (The Knight)” in *Your Sugar Sits Untouched*, 2005.

¹⁹ Existe uma alusão ao caso dos homicídios cometidos por William Burke e William Hare. Em 1828, estes homens roubavam cadáveres para serem vendidos a médicos a fim de ser dissecados e estudados. Aquando

I am a scavenger
And I'll take what I need.
This isn't personal
We've all got mouths to feed
Supply and demand...

O narrador justifica as suas acções com base nas suas necessidades vitais, assim como a extensa procura médica de corpos:

It's just human traffic
And I'm just a slave
To the medical community
They gave me my start
They pay by the part
So I'll throw in the heart.

É igualmente referido que, pelo preço certo, o homicídio não é um óbice:

And if the price is right
I'm not averse to kill...

Os restantes parágrafos são sinistros e arrepiantes, assim como a melodia que a acompanha; Emilie, personificando o narrador, canta de um modo quase hipnotizante e doentio, enquanto descreve o prazer que sente ao roubar corpos:

And as you decompose
My time is running out
And my excitement grows.

A música termina com o narrador a garantir que, independentemente dos esforços de terceiros seja em salvaguardar os seus mortos ou proteger os vivos, conseguirá obter sempre o que procura:

There's always one door that you forget to lock
And I will be waiting...

da escassez de corpos devido à proibição de tráfico dos mesmos, Burke e Hare recorreram ao homicídio. Morreram às suas mãos cerca de 16 pessoas.

There's always one street that you know you shouldn't walk
And I will be waiting...
Your loved ones may sit upon your stone to prevent me
But I will be waiting...
I will be waiting...
Anticipating...

De modo a tornar a música ainda mais infausta, uma voz feminina é ouvida em paralelo com o narrador:

I should be home by now...
Someone will come for me...
I should be home by now...

Este é um exemplo notável da junção de melodia e texto tipicamente góticos, capazes de aterrorizar quem ouve.

Em termos musicais, não é fácil definir o estilo de Autumn. Perita no violino, a artista toca também piano, violoncelo e cravo, alternando entre os sons clássicos e mais modernos, com o auxílio de violinos eléctricos. O álbum instrumental *Laced/Unlaced* de 2007 reflecte precisamente esse equilíbrio entre a música clássica e a electrónica. Dividido em dois cds, *Laced* reúne as faixas musicais de índole clássica. Das nove faixas disponíveis nesta primeira parte, cinco foram compostas por Autumn, sendo que as restantes pertencem a compositores clássicos, como Johann Bach. São utilizados instrumentos como o violino barroco, alaúde, cravo e violoncelo barroco, remetendo o público para o século XVII.

Unlaced é o exacto oposto do primeiro cd; Autumn troca a melodia barroca pela electrónica, sendo a utilização do violino eléctrico ostensiva e tremenda. Oscilando entre tons mais alegres e energéticos (a faixa *A Cure?* é um excelente exemplo) e tons mais sombrios (verifica-se na faixa *A Strange Device*), *Unlaced*, como o próprio nome indica, simboliza a libertação da música de Autumn dos severos cânones da música clássica, ao passo que *Laced* é fruto da formação clássica da artista. Não é por acaso que Autumn assim baptizou o álbum. A própria capa mostra esse contraste que é a sua vida: como se de um espelho se tratasse, a primeira imagem é a de Autumn envergando um corpete apertado (*Laced*) e com uma fotografia de um violino barroco num camafeu; em *Unlaced* o corpete já se encontra desapertado e ao invés do instrumento barroco, surge o afamado violino electrónico. Este

contraste de melodias é uma das características mais vincadas de Autumn como compositora e cantora, sendo possível verificá-lo em todos os seus álbuns. O clássico e o moderno “dançam” entre si e chegam mesmo a fundir-se num só, tornando a música de Autumn inesquecível.

É irrefutável que a música é uma forma de arte muito expressiva, com um tremendo poder e influência: uma simples melodia mais sombria pode ser tão ou mais horripilante do que um texto escrito ou que uma imagem (como é no caso da fotografia ou da pintura) e Autumn, com as suas oscilações de género musical, é capaz de criar várias situações, sejam as de terror puro (como em *Scavenger*) ou de alegria e riso (como se verificará em vários trabalhos, como na canção *Girls!Girls!Girls!* de 2012).

“When the obsession with death becomes a way of life”²⁰: O Gótico como subcultura

A caracterização do Gótico em termos estéticos foi auferida através da disseminação do Gótico musical. Com o advento de bandas deste género, a imagem dos seus seguidores requereu uma uniformidade com a temática das suas músicas. Surge então a subcultura²¹ gótica.

A necessidade de integração num determinado grupo ou sociedade não é algo novo; esta é mais sentida pelos mais jovens que, como é distintivo neste período de vida, procuram a formação das suas identidades, fugindo aos padrões convencionais da sociedade e da cultura dominantes. Os seguidores desta subcultura são facilmente identificáveis: privilegiando as cores escuras (ou mais fortes, como o vermelho e o roxo) e o uso de acessórios que aludem a uma estética macabra (desde simbologia pagã, como o pentagrama, até à simbologia cristã, como o crucifixo), a moda gótica procura uma fusão de diversos estilos, sejam antigos, como o vitoriano, o medieval ou de índole mais moderna, como o uso de *piercings* ou de cores e cortes de cabelo fora do comum. Ted Polhemus descreve a moda gótica como sendo “a profusion of black velvets, lace, fishnets and leather tinged with scarlet or purple, accessorized with tightly laced corsets, gloves, precarious stilettos and silver jewellery depicting religious or occult themes” (97).

²⁰ Emilie Autumn, “Dead is the New Alive” in *Opheliac*, 2006.

²¹ De acordo com a definição de “Subcultura” na edição de 2015 do *Oxford English Dictionary*, esta corresponde a “A cultural group within a larger culture, often having beliefs or interests at variance with those of the larger culture” (N.p.).

Tal como no Gótico musical, esta subcultura é fragmentada em múltiplas categorias, desde os chamados *Victorian goths* que, tal como o nome indica, são os mais fiéis à dita época, não abdicando dos tradicionais trajes que marcaram o século XIX, até aos *deathrockers*, conhecidos pelas suas feições *punk* – ou seja, por misturarem dois estilos diferentes, criando assim algo único – entre tantos outros. Embora sejam predominantes as cores escuras, torna-se patente a dissemelhança entre as várias categorias. Será então correcto afirmar que, em termos visuais, embora congénere, não existe uma definição exacta do que é ser-se Gótico.

No entanto, é perceptível o fascínio que o Gótico exerce nos seguidores desta subcultura; tal como a literatura gótica que, nos séculos XVIII e XIX, atingiu o auge da notoriedade, esse processo manteve-se até aos dias de hoje, com novas práticas onde é possível encontrar características inerentes à literatura gótica, como é o caso da música ou do cinema. Ou seja, existe uma maior capacidade de contemplação no macabro e no horror, capacidade essa que os transforma em algo belo, seja através da música, da literatura, das artes visuais ou de construções arquitectónicas de carácter sombrio (como, por exemplo, as lápides e estátuas existentes em cemitérios).

Esta propensão artística, aliada à estética negra, torna os chamados “Góticos”, aos olhos da sociedade, bizarros e párias. Descritos como “satânicos” ou “depressivos”, os seguidores do movimento Gótico são muitas vezes discriminados pelos seus gostos pessoais ou apenas pela maneira como se vestem, embora muitas vezes sejam o exacto oposto dos estereótipos que a sociedade lhe coloca. Todavia, e com o intuito de acabar com esses preconceitos, são várias as entidades que procuram promover um melhor entendimento sobre esta subcultura. Um desses exemplos recai no estudo feito por Dunja Brill, investigadora alemã, que, através de um seu estudo referenciado no artigo escrito por Denise Winterman para a BBC, relata que os integrantes desta subcultura são na verdade

Refined and sensitive, keen on poetry and books, not big on drugs or anti-social behaviour. They are also likely to carry on being goths into their adult life. (...) They have an ability to express their feelings and are believers in romance rather than one-night stands, it says. In fact, the only things dark about them are their clothing and their sarcastic sense of humour. (...) They are usually intelligent youngsters who have rejected the idea that teenagers must fulfil certain criteria. (2)

No que diz respeito a Autumn, não se pode afirmar que esta pertence à subcultura gótica; aliás, a própria afirma numa entrevista em 2009, a Bryan Reesman, “I am not Goth in

the slightest” (1), embora considere a subcultura “adorable” (1). Ainda que seja admirada por muitos seguidores da mesma²², Autumn é, tal como o Gótico literário ou o Gótico musical, um ser híbrido, pois apresenta características típicas do Gótico, do vitorianismo, do burlesco, do *steampunk* e do *fantasy rock*. Como tal, e de acordo com a revista *Rebel Circus*, não é fácil definir o estilo da artista²³:

She wears several layers of garments that look like rags, and span from white lace to striped fabrics, fishnet and striped stockings, boots and burlesque heels. Her trademark is a red heart she always draws on her cheek as a ritual for protection, and her bright red hair. She always styles her hair in eccentric ways, she back combs her hair a lot, she wears dreadlocks and she curls them to look like an *industrial porcelain doll*. She does the same thing for her makeup: she often paints her eyes like a doll, and she uses her favourite colours to do so. Black, red and white are Emilie’s musts when it comes to makeup, clothing and hair. She has a very strong brand and image.²⁴

O Gótico está presente em diversas áreas artísticas, desde a literatura até à música. Amado por uns, odiado por outros, este género, com o aparente único propósito de chocar e aterrorizar as massas, é muito mais do que isso; o Gótico, em toda a sua existência, reflecte medos e ansiedades, individuais e colectivos. Por esse motivo, é possível afirmar que o Gótico não morre. Mudam-se os tempos, mudam-se os medos. Mas o Gótico transforma-se e acompanha o ser humano. Intemporal e imortal, enquanto existir temor, o Gótico perdurará.

²²Autumn ganhou os primeiros fãs e seguidores através da subcultura gótica alemã e só mais tarde nos Estados Unidos da América, seu país de origem.

²³ É possível verificar as várias metamorfoses visuais da artista no Anexo A, figuras 5 a 15.

Parte II: Emilie Autumn, arquétipo da emancipação feminina – de vítima a heroína

Out of the ash
I rise with my red hair
And I eat men like air.

Sylvia Plath, *Lady Lazarus*.

“No one's woman yet”²⁵: Breve biografia de Emilie Autumn

Emilie Autumn, nascida Emilie Fritzges a 22 de Setembro de 1977 em Los Angeles, Estados Unidos da América, é uma célebre cantora e violinista, que se destaca pela originalidade e ousadia em termos da sua arte, visual e personalidade. Apaixonada por música clássica, Autumn foi uma criança prodígio neste campo, aprendendo a tocar violino aos quatro anos, para além de ter sido autodidacta na aprendizagem do piano e do canto. Em virtude desta precoce vocação, Autumn enfrentou muitas dificuldades de inserção social junto de crianças da sua idade, como a própria afirma numa entrevista datada de 2003 à revista *Musical Discoveries*:

But to be honest, no one in second grade really understands what “classical” means. The people who really took issue with my tastes were far older, my sister's boyfriends, friends's parents, people who thought that I was just weird. (...) I was overly sensitive as a child because I hadn't built up my armor yet, and reactions like that were disturbing because I was very sincere in my devotion to classical music, it really was the music I loved most, and it still is.

A fim de se proteger e de progredir como violinista, Autumn abandona a escola e prossegue com os seus estudos na segurança do seu lar:

Due to my complete involvement in and commitment to the study of music, the school life was nothing more than an inconvenient distraction. And as I hated it anyway, what with the status as “weird,” “antisocial,” and the physical threats, there seemed to be no reason to go anymore, so I just didn't. I stayed at home, took lessons, had orchestra practice, practiced on my own up to eight hours a day, rode my horse, and when I wasn't doing either of those, I was reading everything under the sun from music history to feminist literature to Shakespeare, which is why I'm not a complete idiot at this time.

Não obstante, e numa entrevista dada à revista *IN BLOOM*, Autumn refere as novas adversidades aquando da sua passagem pela Universidade de Indiana, onde o seu estilo alternativo entrou em conflito com os cânones clássicos:

I was just trying to have some bit of myself in the music because there was more magic in me than I was allowed to show (...). [M]y primary professor called up my mother and she said “We need to discuss Emilie's behavior (...). She is distracting. The way she looks is distracting. Her personality is distracting. It is distracting from the music (...). She will not do well in this industry if she cannot tone it down.” I remember my mother saying “How is her playing though? How is her music?” They said “That is perfect. We have nothing to

²⁵ Emilie Autumn, “Everybody’s Girl” in *Your Sugar Sits Untouched*, 2005.

say about that.” I heard that and I left. I said (...). “If you have nothing to say about my musical work and you have something to say about the dress I wore, we have a problem.”

Recusando o preconceito existente no mundo da música clássica, onde o individualismo é abafado em prol de uma harmonia simétrica²⁶, Autumn cessa assim os seus estudos no ensino superior sem, no entanto, desistir da sua música e das suas ambições. Assim, e no ano de 2000, Autumn cria a sua editora musical, a Traitor Records, lançando o seu primeiro álbum *On a Day: Music for Violin & Continuo*. Contudo, é com o seu álbum de 2003, *Enchant*, que Autumn, agora com uma maior notabilidade, ganha novas oportunidades em termos artísticos: convidada a tocar no álbum *America's Sweetheart* (2004), de Courtney Love²⁷, Autumn ascende na sua carreira e, em 2006, com o álbum *Opheliac*, torna-se num ídolo musical a nível europeu.

Com cinco álbuns gravados em estúdio, um *audiobook* e sete compilações, Autumn vingou também no mundo da escrita, com os livros *Your Sugar Sits Untouched* (2005) e o mui aclamado *The Asylum For Wayward Victorian Girls* (2009), sendo que esta obra ajudou a criar o seu mais recente álbum, *Fight Like a Girl*, de 2012. Aliando as suas contribuições vocais e instrumentais a diversas bandas (como, por exemplo, Billy Corgan, Die Warzau ou Attrition), também com a sua passagem pelo cinema (com o papel de *Painted Doll* no musical de Darren Lynn Bousman, *The Devil's Carnival*, de 2012), Autumn demonstra ser muito mais do que uma simples cantora. Aliás, e numa entrevista de 2014, a própria descreve-se como sendo uma “overly dramatic singer who writes rock operas and likes to dress up” (*The Moaning News*, 2014).

²⁶ Esta contestação de Emilie Autumn dos dogmas da música clássica é deveras interessante, pois remete para um dos assuntos debatidos na Parte I, sobre a luta do Gótico contra a fria racionalidade do Iluminismo. Neste caso, e em termos figurativos, Autumn aparenta representar o Gótico, em contraste com o Iluminismo, que é a música clássica.

²⁷ Nascida em 1964, Courtney Love é uma cantora norte-americana do género *punk* e *grunge*, conhecida pelo seu casamento com o malogrado cantor Kurt Cobain (1967-1994), vocalista e mentor da famosa banda Nirvana.

“For this wisdom, I have lost my innocence”²⁸: As tragédias de Emilie Autumn

Ultrapassadas as contrariedades em termos acadêmicos e profissionais, Autumn alcança o estatuto de “estrela”, tornando-se não apenas numa artista com o simples propósito de entreter, como também num indígete, um modelo a seguir em diversos pontos do mundo e em várias camadas sociais e culturais (sobretudo por mulheres e seguidores da subcultura gótica, como será explicado mais adiante).

Este apreço auferido a Autumn provém não só do seu imenso talento, mas é também consequência das diversas lutas travadas pela artista em termos pessoais. Na sua obra semibiográfica *The Asylum For Wayward Victorian Girls*, e aquando do seu internamento por tentativa de suicídio, Autumn, em resposta à questão colocada pela enfermeira (“What are you here for?”), faz um pequeno e terrivelmente impressionante resumo de todos os acontecimentos que quase a destruíram:

First I was born, and then I was molested, and then I was stalked, and then I was raped, all the while being mentally terrorized by the people who were supposed to love me, and then I ran away, and then I was depressed, and then I was suicidal, well, actually, I’ve been depressed and suicidal since I was four (...) and then I tried to jump in front of a train but there were too many people watching, and yes, I’m a show pony, clearly, but the train option is just vulgar anyhow, and then I finally got myself medicated even though I didn’t want to because I don’t take drugs and I was afraid that my personality would be erased, but then my doctor tried to fuck me, and then I was diagnosed with manic depression which really explained a lot, and then I compared brands of rat poison (...) and then I was emotionally slaughtered by the only person I’d ever trusted with the care and feeding of the heart I never knew I had until it was dead, and then I pulled an Ophelia and tried to drown myself in the lake behind his house, and then I was put on more pills, and then I was on THE pill so that I couldn’t get pregnant no matter what because I have severe tocophobia, which is the mortal fear of pregnancy, but you probably knew that already, and I would never in a good conscience pass on my genetics anyway, and then I found out I was three-and-a-half months pregnant even though I was on THE pill that is supposed to prevent one from getting pregnant no matter what, and the boy involved was appallingly cruel about it all, and so I tried to buy cyanide but that’s not as easy as it sounds, and then I had the abortion and I was wide awake the whole time and it was indescribably violent, like being raped by steel, and then I said ‘sorry’ to the baby, and I looked across the shabby operating room and saw a plastic bag full of everything they’d just sucked out of me because the nurses had forgotten to hide it, and I was completely alone through all of this forever and ever and ever, so then I took all of my sleeping pills at once because I’ve actually been dead for years and years (...) but my body just doesn’t realize it yet, and then my doctor sent me in for suicide watch, and here I am. I hope it hasn’t started without me. (4; ênfase e sublinhado da autora)

²⁸ Emilie Autumn, “Rose Red” in *Enchant*, 2003.

Violações, episódios depressivos, automutilação, gravidez indesejada e aborto, tentativas de suicídio, doença bipolar, entre outros. Autumn expõe sem pudor estas ocorrências tão marcantes e inquietantes sem nunca perder o seu sentido de humor negro²⁹, como pode ser verificado em vários momentos na sua obra *The Asylum For Wayward Victorian Girls*: “I’m suicidal,” I announce. Oh my. I sounded almost proud about that. And I’m smiling. God, maybe I do belong here” (3).

O uso do cómico, uma das características do Gótico, é recorrente na escrita de Autumn, sendo o sarcasmo e o humor autodepreciativo os mais exercidos. No que diz respeito a este último, Autumn não o faz por acaso; tal como se verifica no Gótico literário, o objectivo da artista recai sobre o poder que o humor tem na “educação”, isto é, ao escrever sobre temas dolorosamente reais e tabus (como todas as adversidades acima referidas), Autumn não só exterioriza os seus traumas, mas também suscita quase uma catarse em si mesma e nos seus seguidores. E fá-lo com humor pois, como a própria afirmou numa entrevista a Bryan Reesman, em 2009, a maneira mais eficaz para lidar com acontecimentos traumáticos é torná-los cómicos, quase ridículos:

Nobody wants to talk about cutting yourself. Nobody wants to talk about suicide (...). So we’re all like “Oh God, we need to deal with this thing”. And we do, but nobody wants to talk about what goes inside these places and nobody wants to talk about what it is actually inside your head because it’s terrifying. (...) I’m not into preaching. I think that’s the most ineffective way possible. The most effective way to get your thing out there is through entertainment and comedy and sarcasm and subliminal all of that (...). [T]he way to actually reach the most people is when they don’t even know what hit ‘em, and they can laugh at it. We laugh at it and make it ridiculous and make it entertainment. (3)

O humor sarcástico ocorre em várias canções de Autumn e sobre os mais variados temas: misoginia (*Girls!Girls!Girls!*, *Marry Me*, *Thank God I’m Pretty*), suicídio e morte (*The Art of Suicide*, *Dead is the New Alive*, *306*, *In the Lake*, *Jump the Track*), doença mental (*4’o’Clock*, *Heard it All*, *Mad Girl*, *Opheliac*, *Save you*, *Take the Pill*), abusos sexuais (*Gothic Lolita*, *God help me*, *I want my innocence back*), entre outros.

A música de Autumn torna-se um espelho da sua personalidade, dos seus demónios, da sua vida. Como tal, é possível disjuntar a conduta de Autumn enquanto mulher, assim como

²⁹ Entenda-se por humor negro um subgénero do humor que trata de assuntos considerados tabu, como a morte, suicídio, racismo, entre outros.

os seus pontos de vista relativamente ao papel feminino na sociedade (actual e vitoriana, devido ao paralelo que a mesma faz na sua obra *The Asylum for Wayward Victorian Girls*) em duas fracções contrastantes: a mulher vítima e a mulher vitoriosa.

“Gothic Lolita”³⁰: A mulher vítima de uma sociedade patriarcal e misógina

The law won't arrest you
The world won't detest you
You never did anything any man wouldn't do.

Autumn, *Gothic Lolita*.

Na Inglaterra vitoriana, a sexualidade feminina era apresentada através de uma dicotomia extrema: virgens/prostitutas ou anjo da casa/mulher caída. A chamada “mulher ideal” era, de acordo com o Dr. William Acton,

a perfect ideal of an English wife and mother, kind, considerate, self-sacrificing, and sensible, so pure-hearted as to be utterly ignorant of and averse to any sensual indulgence, but so unselfishly attached to the man she loves as to be willing to give up her own wishes and feelings for his sake. (19)

O papel de esposa e mãe perfeitas eram derivados da sociedade patriarcal que se fazia sentir no século XIX, onde as mulheres eram inteiramente dependentes dos homens não apenas a nível económico, mas também em termos sociais, legais e culturais. A independência e o poder femininos não só eram vistos como algo anómalo, como também sinal de desvio sexual e, por consequência, de loucura. Desprovidas de desejos pessoais, as mulheres pouco ou nada controlavam, pois a própria lei assim o ditava, como se pode verificar em *Commentaries on the Laws of England* (1765-1769), elaborados pelo jurista inglês William Blackstone:

By Marriage, the husband and wife are one person in law; that is, the very being or legal existence of the woman *is* suspended during the marriage, or at least is incorporated and consolidated into that of the husband: under whose wing, protection and cover, she performs everything. (274-80)

Era negado à mulher o direito de controlar as suas posses assim que contraísse matrimónio, como afirma Mary Beth Combs no seu artigo *A Measure of Legal Independence: The 1870 Married Women's Property Act and the Portfolio Allocations of British Wives*:

Thus, a woman, on marrying, relinquished her personal property — moveable property such as money,

³⁰ Emilie Autumn, “Gothic Lolita” in *Opheliac*, 2006.

stocks, furniture, and livestock — to her husband's ownership; by law he was permitted to dispose of it at will at any time in the marriage and could even will it away at death. (1031)

No que diz respeito à antítese feminina que se fazia sentir, do ponto de vista masculino, e segundo George Watt, existiam dois tipos de mulheres, “the pure one to be married, the other to be used” (8). Com base na definição de mulher ideal dada por Dr. Acton, Amanda Anderson verifica que o oposto recai sobre as mulheres “prostitutes, unmarried women who engage in sexual relations with men, victims of seduction, adulteresses as well as variously delinquent lower-class women” (2). A diferença entre a definição de *fallen woman* e *prostitute* deriva, segundo Lynda Nead, da classe social da mulher em questão:

The term “prostitute” connoted a public practice, the regular exchange of sex for money (...) the prostitute was defined as part of the dangerous classes (...). Distinct from the respectable classes, she belonged to the “residuum”, that displaced and disinterested mass at the very bottom of the social hierarchy. The term “fallen woman” activated different associations. To begin with, the notion of “fall” implied that she *had been* respectable but had dropped out of respectable society. The term was therefore class specific; unlike the working-class prostitute, the fallen woman came from respectable classes. (95)

A definição de “prostituta” não era, por vezes, clara, variando entre diversos tipos de mulher, como “any woman who transgressed the bourgeois code of morality” (95). Porém, as mulheres que de facto vendiam o corpo eram vinculadas a ideias de cariz ambivalente; por um lado, a prostituição era um terrível mal que maculava a moralidade vitoriana; e, no entanto, era um “mal necessário” para manter a honra e a pureza das restantes mulheres: “Many Victorians argued that it was the prostitute who kept middle-class women pure by satisfying the excessive sexual needs of men” (50). Não obstante, e devido ao crescente número de prostitutas activas, tal como referido em documentos da época elaborados por Acton, “219,000, or one in twelve, of the unmarried females in the country above the age of puberty have strayed from the path of virtue” (3), verificou-se um aumento considerável de doenças sexualmente transmissíveis. Foram então criadas as chamadas *Contagious Diseases Acts*³¹, que visavam controlar a propagação destas enfermidades, principalmente entre as forças armadas³². O que aparentava ser apenas uma medida de controlo de saúde pública tornou-se numa medida de opressão à esfera social feminina. A lei ditava que qualquer prostituta suspeita de estar infectada deveria ser examinada e, caso se verificasse tal suspeita, era

³¹ Entrando em vigor no ano de 1864, sofreram alterações em 1866 e 1869, sendo suspensas em 1883 e finalmente abolidas em 1886.

³² Precisamente por se encontrarem em várias colónias do Império Britânico (como a Índia, por exemplo), muitos eram os soldados que, ao retornarem a Inglaterra, traziam consigo inúmeras doenças.

internada até três meses para efeitos de cura. No entanto, os homens que mantinham relações sexuais com estas mulheres não eram examinados. Não era proporcionada uma escolha; caso a mulher se recusasse a ser examinada, era presa, levada a tribunal e, por fim, examinada à força. Walkowitz refere que esta procura por potenciais prostitutas era levada a cabo por oficiais da polícia à paisana que, perante estas novas ordens, “seized upon a favourable climate of opinion to extend their legal powers” (78). Com efeito, surgiram mudanças na lei em 1866, que exigia “a system of periodic fortnightly inspection or examination of all known prostitutes be compulsory, under a well-organized system of medical police” (78). Ou seja, ao invés de serem suspeitas de prostituição, as mulheres eram forçadas a registarem-se como prostitutas e a serem sujeitas a exames periódicos. Por fim, e após três anos, em 1869, o limite de encarceramento para as mulheres enfermas passou para nove meses e as mulheres que até à data não poderiam ser examinadas por motivos de gravidez ou de menstruação passavam a sê-lo. Embora alguns vitorianos fossem contra tal violência, a maioria acreditava que as prostitutas não se opunham a estes exames físicos, dadas as suas escolhas “profissionais” e o facto de já não terem qualquer tipo de honra ou respeito.

Mas não eram apenas as prostitutas que se encontravam em risco de serem examinadas e presas; qualquer mulher que passasse na rua poderia ser abordada pela polícia e obrigada a ser examinada, para comprovar se tivera relações sexuais a troco ou não de dinheiro, pois dada a ausência de definição de “prostituta” nestas leis, assim como parâmetros de identificação das mesmas, cabia aos oficiais de justiça a capacidade de discernimento. Foram muitas as mulheres, independentemente de serem prostitutas ou não, a sofrerem com estas leis, cujo exame era considerado bárbaro. No seu livro *Sex, Death, and Punishment: Attitudes to Sex and Sexuality in Britain Since the Renaissance*, Richard Davenport-Hines ilustra a conduta destes exames:

(Women) were confined in huts or barracks primitively adapted into hospitals. The women were examined in washrooms supplied only with cold water; the process was hurried and brutal; speculum examinations were painful, especially when performed by hearty physicians contemptuous of their patients. Examinations were often conducted at a known time each week in a room which could be seen by loiters outside: at Devenport, for example, they occurred fortnightly on Thursday at the dockyard, whose workers cheered the woman when they arrived, and jostled at the windows to watch the speculum examination. (171)

Estas leis aparentam semelhanças com a avaliação que Michel Foucault elaborou no seu livro de 1975, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, onde são debatidas questões de controlo e correcção em diversas entidades estatais, como prisões, escolas ou

hospitais. Com o fim das punições físicas, surgiram novas medidas de controlo através da vigilância e coerção. Foucault argumenta que com a eliminação da tortura como método de sanção surge uma medida de coesão “disfarçada”, “which made possible the meticulous control of the operations of the body” (137). Ou seja, surge então

a policy of coercions that act upon the body, a calculated manipulation of its elements, its gestures, its behaviour. The human body was entering a machinery of power that explores it, breaks it down and rearranges it. (...) it defined how one may have hold over others’ bodies, not only so that they may do what one wishes, but so that they may operate as one wishes, with the techniques, the speed, and the efficiency that one determines. Thus, discipline produces subjected and practised bodies, “docile” bodies. (138)

Já não era dada primazia ao castigo físico, mas sim ao controlo social do corpo, tal como se verificou com a implementação das leis. Estas não tinham o propósito de constituir uma punição corporal, mas uma medida de controlo do corpo feminino, justificada por motivos de saúde pública. Porém, e como se poderá verificar, o propósito inicial foi subvertido e este controlo tornou-se demasiado intrusivo.

Não era apenas o exame que se tornava insuportável; a vergonha e o estigma resultantes destas imposições eram, muitas vezes, o suficiente para muitas mulheres recorrerem ao suicídio como modo de findar a dor e a humilhação pública. Foi o caso de Mrs. Jenny Percy, como explica Michael Diamond:

In 1875, a case emerged that showed what could happen in towns where the Acts applied. Mrs Percy, a poor widow and a music hall performer in Aldershot was so concerned about her 16-year-old daughter that she always took her with her to her dressing room, and arranged for two soldiers to escort them home. One night the police stopped them, sent the soldiers back to their regiment, and ordered mother and daughter to present themselves for examination. Mrs Percy refused and wrote to the *Daily Telegraph*. The authorities had her blacklisted throughout Aldershot, and when she found work in Windsor, the proprietor of the hall was told that, if he engaged her, he would be prosecuted for keeping a disorderly house. With nowhere to live or work, mother and daughter were driven on to the streets, and Mrs Percy committed suicide in the Basingstoke canal. (113)

Embora considerado o mais “profound of sins – the ultimate rejection of divine grace” (98), o suicídio feminino, essencialmente levado a cabo pelas *fallen women* era terrivelmente comum. Consideradas as atitudes da época face à morte³³, o suicídio era, apesar da sua conotação negativa aos olhos da religião, um acontecimento sensacionalista, muito procurado por artistas em diversos campos, tais como a literatura e a pintura, como será discutido mais

³³Após a morte do marido e consumida pela dor, a rainha Vitória prolongou o luto até ao fim dos seus dias, criando e incitando um novo e maior culto à morte.

adiante.

Analisando o papel destas novas leis e o impacto que tiveram na população feminina, voltar-nos-emos a focar na representação que Autumn faz da vitimização das mulheres. Como foi mencionado, Autumn emprega o humor na sua escrita de modo a instruir as massas sobre os mais variados temas. Neste caso concreto, e sobre o papel da mulher enquanto vítima da sociedade, o sarcasmo surge com uma tremenda força na canção *Girls! Girls! Girls!* do álbum *Fight Like a Girl*. Aludindo às passagens do livro *The Asylum For Wayward Victorian Girls* aquando da exposição de mulheres em jaulas, Autumn encarna o papel de guia, incitando o público a ver as suas *crazy girls*, como se de um espectáculo se tratasse:

Come see our girls, crazy girls / If you're willing to be thrilled, this is a hell of a ride / Those girls, crazy girls / They're hot, they're nuts, they're suicidal.

A própria música sugere tal comparação: a melopeia, de carácter jubiloso, remete-nos para as típicas sinfonias do século XIX, nomeadamente o *cancan*³⁴. Expostas como animais, estas mulheres são sujeitas a olhares curiosos (“So point and laugh, it isn't bad / They oughtn't mind because they're mad!”), a comparações desumanas (“You see, they're really more like animals than people / Which has been proven haven't any souls at all (...) They're practically wild, sir”), a potenciais vendas como objectos sexuais (“For a little extra on the side, you can arrange / For a slightly more intimate encounter, wink wink”), entre outros. Autumn, no papel masculino de “your humble servant”, responde a várias questões do seu público, tais como:

If insanity's primarily a femininish malady, / and no one's doubting that for it's a scientific fact, / Then according to the medics, have they faultier genetics? / Are they born with this disease, or is it something they contract?

Muito ironicamente, e segundo o “guia”, a causa para a doença mental feminina é precisamente o sistema reprodutor:

It's all to do with reproductive organs / Which are naturally unstable in a dame / You see from “lunar”, we have, lunacy and lunatic and loony / And they're always ovulating by the cycle of the moony.

Neste caso, a loucura não só é aceite como enaltecida. Quanto mais loucas, melhor:

³⁴ Estilo de dança francês surgido em 1830, considerado “devasso” e “imoral” para a época por integrar movimentos e vestuário mais ousados.

Some are born mad,/ some achieve madness,/ and some have madness thrust upon'em/
This is the real thing my friends, guaranteed 100 percent, authentic, mentally-ill /Accept no imitations.

Autumn, fã incondicional de Shakespeare, apropria-se de uma famosa frase do dramaturgo da peça *Twelfth Night* (1602), alterando o sentido da mesma:

Some are born great, some achieve greatness, and some have greatness thrust upon'em. (85)

Nos trabalhos de Autumn, não é, de todo, invulgar o recurso a referências literárias, sendo as obras de Shakespeare as mais utilizadas, como se pode verificar em canções como *Juliet*³⁵ (sobre a personagem principal feminina da peça *Romeo and Juliet*, escrita entre 1594 e 1595), *Across The Sky*³⁶ (as primeiras quatro linhas da canção pertencem ao Soneto 53), *Best Safety Lies in Fear*³⁷ (Acto I, Cena III da peça *Hamlet*), *Hell is Empty*³⁸ (Acto I, Cena I da peça *The Tempest*), *O Mistress Mine*³⁹ (Acto II, Cena III da peça *Twelfth Night*), *Opheliac*⁴⁰ (com a óbvia referência à personagem de Ophelia na peça *Hamlet*, também é mencionada a carta que Hamlet lhe escreve no Acto II, Cena II) e *Goodnight, Sweet Ladies*⁴¹ (o título é uma das falas de Ophelia em *Hamlet*, no Acto IV, Cena V).

Autumn não se limita ao dramaturgo inglês; de Nabokov (*Gothic Lolita*, 2006) a Lord Alfred Tennyson (*Shalott*, 2006), a norte-americana recorre também a contos de fadas, como é o caso da canção de 2003, *Rapunzel*, inspirada no conto do mesmo nome dos irmãos Grimm (1812); a manipulação de poemas, como *There Was a Little Girl* do educador e poeta norte-americano Henry Wadsworth Longfellow (1807-1882) na canção *Time For Tea* (2012); a velha canção infantil *Miss Susie had a Steamboat*, que se transforma em *Miss Lucy had some Leeches* (2007). Estas são algumas das referências mais directas que Autumn apresenta nos seus álbuns.

Todavia, a *pièce de résistance* de *Girls!Girls!Girls!* é, sem dúvida, o final da canção, quando Autumn adverte sobre os vários perigos para as mulheres e encoraja-as a manterem-se perfeitas, de acordo com os padrões masculinos:

³⁵ Do álbum *Enchant* de 2003.

³⁶ *Idem*.

³⁷ Do EP *Liar/Dead is the New Alive* de 2007.

³⁸ Do álbum *Fight Like a Girl* de 2012.

³⁹ Do álbum *A Bit O' This & That* de 2007.

⁴⁰ Do álbum *Opheliac* de 2006.

⁴¹ Do álbum *Fight Like a Girl* de 2012.

So ladies, let this be a lesson to you, keep your hair uncut / Your corsets tight, your morals high / Your knitting neat, / your yappers shut / This is what comes of over-educating, / mentally over-stimulating / too much serious conversation, / organized religion-hating, / sinful un-wed copulating, / marriage without pro-creating, / girl-on-girl caught lesbiating, / she was caught while masturbating, / male-mind manipulating / chronically hallucinating, / certainly there's no debating, / some we just find fascinating, / women's rights facilitating, / independent thought creating, / She may just be complicating / get your money out we're waiting /To see those girls!

Uma vez mais, a “mulher ideal” entra em cena: Autumn salienta os aspectos físicos que uma mulher honrada deveria ostentar, como o cabelo comprido ou o uso de corpetes. A mulher ideal não cortava o cabelo, pois para além de este ser um importante adereço de beleza feminina (precisamente por ser a única parte do corpo de uma mulher visível para além do seu rosto), era também um sinal de *status*, pois apenas as mulheres das classes médias e altas conseguiam mantê-lo. Pelo contrário, as mulheres das classes mais baixas tinham de o manter curto muitas vezes devido à falta de higiene e também para efeitos práticos. A sociedade ditava que, de modo a provar a sua virtude, as mulheres deveriam manter o cabelo tapado ou arranjado, ao invés de o ter solto, pois era sinal de leviandade e impureza, característico das *fallen women*. Porém, este traço feminino era idolatrado no mundo artístico, principalmente no que diz respeito à pintura dos Pré-Rafaelitas, como será elucidado mais adiante.

Autumn denuncia os abusos a que foi submetida (e de tantas outras mulheres) com o habitual recurso ao humor, mas também ao choque. Atente-se, por exemplo, no termo *Gothic Lolita*. Estritamente associado à moda⁴², este termo, utilizado por Autumn no seu álbum *Opheliac* (2006), difere profundamente da sua definição habitual:

Finishing the lyrics for a song on my upcoming “Opheliac” album entitled “Gothic Lolita.” Oddly enough, it’s not about the fashion (...) but rather about the real thing, if you know what I mean. Really, what’s more “gothic” than a child who grows up dead because of emotional murder at the hands of hapless pedophiles? Autobiographical? Well, sure, but find me a little girl who hasn’t been fucked around with by some professor or other and I’ll turn a rat into a bouquet of tea roses; I’m not so fucking special. So I’m having a bit of a hard time with it I don’t mind saying, or maybe I do, because songs generally come so very easily to me. (...) So it really traumatizes me when the songs don’t come easily because of some stupid block or because I’m subconsciously denying that any of this ever happened. Writing this song puts me into a really foul mood too. (1)

Esta é talvez uma das canções mais perturbadoras e intimistas de Autumn. Como a

⁴²Iniciada no Japão na década de 1970, a chamada *Lolita Fashion* combina o estilo vitoriano com um toque mais infantil. No *Lolita Fashion* surgem vários subgéneros, como o *Gothic Lolita*, *Princess Lolita*, *Casual Lolita*, entre outros.

própria referiu, “Gothic” por se tratar de uma rapariga que morreu interiormente. Neste caso, o termo “Lolita” deriva do prestigiado livro do autor russo Vladimir Nabokov, *Lolita* (1955), cujo enredo, por tratar de um dos mais condenáveis temas da sociedade, se mantém polémico até aos dias de hoje. Autumn cria assim uma personagem que, devido a vários abusos cometidos numa fase tão precoce na sua vida, e embora respire e viva, está morta por dentro, desde que estes terríveis actos ocorreram:

I've been dead a thousand years / and lived only two or three (...) My life was ended by your hand / The kind of murder where nobody dies.

“The kind of murder where nobody dies.” Uma morte silenciosa, onde não há corpo, apenas um vazio interior.

If I am Lolita, then you are a criminal / and you should be killed by an army of little girls.

Na sua obra, Nabokov baptiza a jovem rapariga “Dolores” e é a personagem principal, Humbert Humbert, quem a apelida de “Lolita”. Devido ao trajecto da história e ao facto de Lolita não ter consciência dos actos que comete (e que lhe são cometidos), o termo “Lolita” auferiu uma conotação nociva, estando vinculado à ideia de se tratar de uma jovem rapariga (menor de idade) com comportamentos promíscuos. No entanto, e segundo Autumn no seu *audiobook*, *The Opheliac Companion* (2010), “A Lolita doesn’t exist without a criminal”. Ou seja, a jovem é chamada “Lolita” pela pessoa que a lesou, pelo que responde que ele (seguramente um homem, pois ainda no refrão assegura que “you never did anything any man wouldn’t do”) é um criminoso, e, por consequência, deveria morrer pelas mãos de mais raparigas que foram igualmente molestadas:

Thank you kind sirs / you’ve made me what I am today / a bundle of broken nerves / a mouthful of words I’m still afraid to say. / I don’t mind telling you /now that I’ m old enough to love / I couldn’t begin to, even if my pretty life depended on it.

As sequelas prolongam-se para toda a vida; num tom sarcástico, a jovem “agradece” aos seus malfeitores por a terem “ajudado” a ser o que é actualmente: alguém que jamais alcançará paz interior (“A bundle of broken nerves”), que, em idade adulta e devido ao trauma, não conseguirá manter uma relação amorosa estável (“Now that I’ m old enough to love / I couldn’t begin to, even if my pretty life depended on it.”) e, por fim, alguém que ainda teme falar sobre o que aconteceu. Aliás, no seu *audiobook* quando lhe é colocada a questão “What are you still afraid to say?”, Autumn responde:

Well, to be very blunt, there's the "R" word, which nobody likes to say (...) even to the point where people go uncharged with crimes because that's such a disgusting word, that to actually have come out of your mouth to even tell your parents is enough to kill a person. So that alone has a lot to do with why certain sex crimes still go unreported (...) they feel so disgusting that even the victim doesn't want to talk about it. That sort of thing, the mouthful of worlds is always choking you for the rest of your life in your throat. But you're still afraid to say. There never comes a day when you're ok with that. Ever.

Torna-se claro que Autumn se refere a violações (*rape*). Este é um tema recorrente no álbum de 2006, *Opheliac*, cujas temáticas se centram em assuntos de natureza trágica, como o próprio título indica. *Opheliac* é um termo cunhado por Autumn, inspirado na personagem *Ophelia* da tragédia *Hamlet*, de Shakespeare. Numa entrevista à revista *Orkus*, Autumn oferece a sua perspectiva sobre *Ophelia*:

The character of Ophelia is a woman who is pushed and pulled by men in her life to the point where, in her mind, there is only one way out. Every primary male character in the play fucks with Ophelia's head until she doesn't even know who she is any more.

Posto isto, *Opheliac* é então

An "Opheliac" is a medical term I came up with to describe a type of person who constantly find themselves repeating this cycle of being driven to the point of madness. And the choice that one makes however unwittingly to become this person whose choices are made by others.

Durante a entrevista, é colocada a questão "Do you consider yourself to be an Opheliac in some aspects?" ao que Autumn responde:

I never intended to be, but I am the Opheliac I'm talking about...I'm not talking about Shakespeare on this record, I'm talking about me... And the absolute terror I felt upon realizing (...) that I had become this archetype... That I was not special or untouchable or magical, that I was bleeding flesh and broken heart and I was being driven mad and I was letting it happen. I was letting it kill me.

Autumn identifica-se com Ophelia no que diz respeito ao seu carácter frágil e triste. Aliás, e como é já característico da sua personalidade, de um modo muito abrupto e frontal, a artista revela as circunstâncias aquando da criação do portentoso álbum *Opheliac* no seu *audiobook*:

[Opheliac] was actually made as a bribe. Because I'm really having a great day right now, this is not at all sad to talk about, this is just the way it is. So, it was a bribe that I sort of pulled on myself in a time that I felt like I was having my Opheliac period — one of many, unfortunately — it happened again afterwards. But at this point, I was about to drown myself in the lake, I had this one moment of thinking "I know this is how I feel, but

what if, what if there is something I'm supposed to do?" (...) I was basically non-functional (...). It was that kind of massive clinical depressive point. (...) I thought, "If I just make this decision right now that could be a rash thing to do; however, I'm just going to give myself time to think about it. What I'm going to say is, all right, EA, you can't eat that rat poison right now. But here's what you can do: I'll make you a deal," as I'm saying to myself, "You go and you record *Opheliac* from beginning to end. If you still feel like killing yourself after that, then by all means, go right ahead." I shook my hand and we made that deal. "Of course, I was bluffing. In that, I was hoping that I wouldn't want to do that by the end of *Opheliac*. And it worked. I didn't. I may have wanted to do that later, but that irrelevant. History always repeats itself."

Opheliac acabou por "salvar" Autumn que, servindo-se das suas más experiências e do seu dom para a escrita, exterioriza os seus demónios e cria o álbum que a lança para um maior reconhecimento mundial. As violações a que foi sujeita, assim como os malefícios causados pela doença bipolar, em conjunto com a identificação feita a Ophelia, deram origem a uma história. A história de Emilie Autumn enquanto vítima. No entanto, é de salientar que, embora este seja considerado algo lúgubre, *Opheliac* não se limita a descrever atrocidades cometidas contra o sexo feminino; entre os vários flagelos, Autumn promete vingar-se, como se pode verificar na música *I Want My Innocence Back*:

I want my innocence back / and if you can't give it to me / I will cut you down (...) And if you can't pacify me / I will break your bones /you think I'm bluffing, just try me (...) you'll suffer for this I swear.

A promessa é cumprida na música. Autumn "adormece" a sua *Opheliac* e lança o álbum *Fight Like a Girl*, baseado no seu livro *The Asylum For Wayward Victorian Girls*. A artista inicia então uma nova fase da sua vida, passando de vítima a heroína.

“Fight Like a Girl”⁴³: Afirmação e emancipação feminina

I’m giving you a head start,
You’re going to need it,
‘Cause I fight like a girl.

Emilie Autumn, *Fight Like a Girl*.

Ao invés de controlarem e mitigarem a propagação de doenças sexualmente transmissíveis, as *Contagious Diseases Acts* foram responsáveis por atentados aos direitos básicos das mulheres; o controlo passava agora pelo próprio corpo. No entanto, é importante destacar que, graças a estas mesmas leis, deu-se a primeira grande ascensão dos movimentos feministas. Foi criado em 1869, pelas feministas inglesas Josephine Butler e Elizabeth Clarke Wolstenholme Elmy (1833-1918), um dos mais importantes movimentos contra estas leis: *Ladies National Association for the Repeal of the Contagious Diseases Acts*. Opondo-se às injúrias cometidas contra o sexo feminino, esta associação, composta por várias mulheres, determinou que, de modo a obterem controlo sobre as suas vidas, a luta iria passar, inevitavelmente, pela conquista dos direitos fundamentais como seres humanos – o direito à liberdade de escolha – pois era graças à população masculina (que, alegadamente, teria o propósito de as proteger) que o controlo sobre os seus corpos lhes era agora negado.

A necessidade da união entre mulheres em prol de uma maior e melhor defesa fazia-se sentir com maior intensidade. Butler, considerada por Walkowitz “a great founding mother of modern feminism” (255), foi uma das principais vozes contra estas leis. Nascida em Northumberland no ano de 1828, Butler foi, muito antes da implementação das leis, uma acérrima defensora dos direitos das mulheres, particularmente no que diz respeito às condições de vida das prostitutas. Juntamente com Elizabeth Wolstenholme e várias outras mulheres, Butler cria o movimento feminista denominado *Ladies National Association for the Repeal of the Contagious Diseases Acts* (também conhecida por *LNA*). Esta associação, como o próprio nome indica, tinha como principal objectivo acabar com as *Contagious Diseases Acts*, mas também o de devolver às mulheres o controlo sobre as suas vidas, nomeadamente no que dizia respeito às questões de direitos de propriedade e de escolha profissional, podendo estas doravante ter o direito de optar por carreiras atribuídas apenas à esfera social

⁴³ Emilie Autumn, “Fight Like a Girl” in *Fight Like a Girl*, 2012.

masculina, como era o caso da medicina. Este é um ponto importante, pois os exames exigidos pelas leis não só eram de índole atroz, como também eram executados apenas por homens.

Apoiada por nomes proeminentes como Florence Nightingale (1820-1910), Harriet Martineau (1802-1876) ou Millicent Fawcett (1847-1929), a LNA publicou o seu primeiro *manifesto* contra as leis em 1870, onde apresentavam o seu desagrado com as mesmas, como se pode verificar nas secções 2 e 4 do respectivo documento:

So far as women are concerned, [the Acts] remove every guarantee of personal security which the law has established and held sacred, and put their reputation, their freedom and their persons absolutely in the power of the police.

It is unjust to punish the sex who are the victims of a vice, and leave unpunished the sex who are the main cause both of the vice and its dreaded consequences; and we consider that liability to arrest, forced surgical examination, or (where this is resisted) imprisonment with hard labour, to which these Acts subject women, are punishments of the most degrading kind.

Butler torna-se a porta-voz da revolta feminina contra estas leis. Aliás, e durante toda a sua vida, os seus esforços foram concentrados na luta pelos direitos das mulheres. Com vários livros e panfletos escritos pela própria em prol do fim da opressão feminina, Butler atacou o paradigma da moralidade sexual da época que ditava que os mesmos pecados cometidos por ambos os géneros tinham diferentes punições: muito raramente era atribuída pena à esfera social masculina, enquanto no caso oposto, e inclusive quando o delito era cometido por ambas as partes, a responsabilidade e consequente sanção eram atribuídas apenas às mulheres, tal como Butler e as restantes feministas denunciaram na carta acima referida. As *Contagious Diseases Acts* vieram enfatizar esta dupla moralidade e sentenciar todas as mulheres a uma grave humilhação, principalmente as de classe trabalhadora, pois eram as que residiam em zonas mais humildes e as que mais se deslocavam na rua, tornando-se alvos mais fáceis para a polícia. Ou seja, esta também se tornava numa questão socioeconómica.

Uma das estratégias de Butler envolvia a educação das massas sobre as verdadeiras intenções e consequências das leis. Como tal, a feminista iniciou uma série de conferências nas zonas mais afectadas pelas leis, concentrando a sua atenção aos homens de classe trabalhadora que, graças às *Reform Bills* de 1832 e 1867, tinham agora o direito ao voto. Butler não o fez por acaso: esta era a classe mais atacada e eram vários os homens que conheciam de perto os horrores consequentes dos exames, fosse através de filhas ou de

esposas. Indiferente às vozes de oposição (e inclusive tentativas de agressão), Butler prosseguiu com os seus protestos, agora com um maior apoio da classe trabalhadora e por fim conseguiu perturbar as eleições com a derrota do general Henry Storks⁴⁴ (1811-1874) no ano de 1874. Esta foi a primeira vez que os seus actos não passaram despercebidos nem foram ignorados. Em 1870 foi criado um sector político cujo propósito seria o de receber queixas (mas sem alterar as leis) e tentar apaziguar os ânimos. Todavia, não era suficiente: em Abril do ano seguinte, foi entregue ao Parlamento uma petição com mais de 300 000 assinaturas que exigiam o fim das leis. Butler unia cada vez mais a esfera social feminina que, através de actos não violentos, conseguia mais apoio: em cerca de vinte anos de agitação social, eram cada vez mais as diferentes facções que exigiam a abolição das *Contagious Disease Acts*, como os *Quakers*, a classe operária, os liberais clássicos, o exército de salvação, entre outros.

Em 1885, um ano após a suspensão das leis, William T. Stead (1849-1912), jornalista e editor inglês, publicou no jornal *Pall Mall Gazette* uma série de artigos muito controversos sobre a prostituição infantil. Entre os diversos conteúdos, atente-se a um pequeno diálogo entre Stead e um dos mais experientes polícias de Londres sobre o facto de existirem crianças raptadas e forçadas a prostituírem-se em estabelecimentos de cariz sexual:

I asked him, "Is it or is it not a fact that, at this moment, if I were to go to the proper houses, well introduced, the keeper would, in return for money down, supply me in due time with a maid—a genuine article, I mean, not a mere prostitute tricked out as a virgin, but a girl who had never been seduced?" "Certainly," he replied without a moment's hesitation. (...) "Are these maids willing or unwilling parties to the transaction—that is, are they really maiden, not merely in being each a virgo intact in the physical sense, but as being chaste girls who are not consenting parties to their seduction?" "He looked surprised at my question, and then replied emphatically: "Of course they are rarely willing, and as a rule they do not know what they are coming for." "But," I said in amazement, "then do you mean to tell me that in very truth actual rapes, in the legal sense of the word, are constantly being perpetrated in London on unwilling virgins, purveyed and procured to rich men at so much a head by keepers of brothels?" "Certainly," said he, "there is not a doubt of it." "Why," I exclaimed, "the very thought is enough to raise hell." "It is true," he said; "and although it ought to raise hell, it does not even raise the neighbours."

São vários os relatos de casos reais de crianças enganadas, raptadas e vendidas para prostituição, com pormenores algo gráficos que descreviam os gostos doentios dos homens que as procuravam. Stead criticou de forma impiedosa a corrupção que se fazia sentir entre os altos cargos da política e da própria polícia, que fechava os olhos a estes acontecimentos. Esta

44 Antigo soldado britânico e governador de Malta, Storks era também um apoiante das *Contagious Disease Acts*.

publicação veio perturbar de forma irreversível a sensibilidade inglesa vitoriana (e também tantas outras pela Europa). Entre as várias medidas que foram implementadas, destaca-se para esta dissertação a abolição definitiva das *Contagious Disease Acts* em 1886.

Esta foi uma vitória para Butler e para todas as mulheres que lutaram pelos seus direitos básicos. Muitas outras batalhas se seguiram, como a das sufragistas que apenas em 1928 conseguiram obter o direito ao voto em igualdade para com os homens⁴⁵. Este é um dos muitos exemplos das mudanças que se fizeram sentir ao longo do tempo relativamente à emancipação feminina. Desde que há memória, e em quase todas as culturas mundiais, as mulheres sempre foram tidas como o género fraco e indefeso. Butler e tantas outras provaram o contrário ao lutarem para reverter essa situação. As *Contagious Disease Acts* resultaram numa maior união entre mulheres e num grito de revolta após tantos anos de controlo e injustiça.

Consideradas as novas mudanças na esfera social feminina, retomaremos ao objecto de estudo desta dissertação, Emilie Autumn, e ao seu ponto de vista relativamente à inversão de papéis e a luta por justiça.

Após o lançamento do livro *The Asylum for Wayward Victorian Girls* em 2009, Autumn cria em 2012 o álbum *Fight Like a Girl*, baseado não apenas nas suas experiências pessoais, mas também na própria obra. Como já foi discutido, *The Asylum for Wayward Victorian Girls* narra as histórias paralelas entre Emilie e Emily, sendo que esta última se enquadra no plano de literatura ficcional. Mais do que uma narrativa de terror, a obra alude a questões de género e poder, seja através do habitual uso do humor sarcástico ou através das descrições e referências chocantes. *Fight Like a Girl* é um espelho do livro onde são expostos momentos de sofrimento (*What Will I Remember*; *Gaslight*), de promessas de vingança (*Fight Like a Girl*, *Time For Tea*, *If I Burn*), mas também existem momentos de esperança (*Start*

45 O direito ao voto feminino no Reino Unido foi revisto em vários anos: em 1869, com o chamado *Municipal Franchise Act* que permitia um número muito restrito de mulheres a votar; em 1894, com *The Local Government Act* que já permitia que mulheres casadas votassem se correspondessem aos critérios de residência e propriedade. (No entanto, e devido a uma cláusula que impedia que homens e mulheres casados votassem em simultâneo por partilharem a mesma propriedade, muitas mulheres continuavam a não ter acesso ao voto, nomeadamente nas eleições nacionais.) Em 1918 e com o final da Primeira Guerra Mundial, surge a intitulada *Representation of the People Act*, que estendeu o direito ao voto a um maior número de eleitores femininos: mulheres com idade superior a 30 anos (que correspondessem aos critérios de residência e propriedade) podiam agora votar nas eleições para o parlamento nacional em Westminster. Ainda assim, ainda era notória a discriminação contra as mulheres, pois enquanto estas só poderiam votar a partir dos 30 anos, os homens já o poderiam fazer a partir dos 21. Foi apenas em 1928 com a *Equal Franchise Act* que a igualdade de direito ao voto atingiu a sua plenitude; agora as mulheres, tal como os homens, podiam votar a partir dos 21 anos, em eleições nacionais e locais. A idade mínima para ambos os géneros desceu para os 18 anos em 1969 e mantém-se até aos dias de hoje.

Another Story, One Foot In Front Of The Other) e até de sátira (*Girls!Girls!Girls!*). Esclarecido o porquê do seu álbum de 2006 se chamar *Opheliac*, torna-se congruente a elucidação do título escolhido por Autumn, *Fight Like a Girl*, para esta nova etapa da sua vida.

Numa entrevista conduzida pela jornalista Betsey Denberg para a revista *Broward Palm Beach New Times* em 2013, Autumn explica o porquê da sua escolha de nome para o álbum.

To begin with, it's just the obvious statement of taking something that is usually considered as being an insult and turning it into a compliment. (...) And then it's also a directive to tell people to do that, and also it just really gets down to the story from the book *The Asylum* which the album and now the show is about. It's a story about these girls coming together and going from being victims to being ultimately extremely victorious by pretty much fighting like these wild creatures that they become. Pretty much if that's how you're fighting, you're fighting like a girl. (...) It's about taking back your power. And you don't need to be a girl, and you don't need to be bipolar, you don't need to be whatever, you just need to be a basic human being who has had a bad day. [laughs] There is something empowering for everybody in that. (1-2)

Aliando a história de Emily às suas próprias experiências, Autumn, à sua maneira, “luta” por se fazer ouvir, por todas as mulheres (e não só) que foram em algum momento nas suas vidas injustiçadas precisamente por serem do género feminino. E começa por fazê-lo com uma simples frase: *Fight Like a Girl*, como explica na entrevista conduzida pela *Blunt Magazine*:

And it becomes very much about finding your own source of power, finding strength in the sisterhood that we all have and taking words and phrases like “fighting like a girl” and taking it back. (...) How many movies have we seen where a coach says that to their team? Every time I cringe because I realize that every single time that something like that is said, it's just one more nail in the coffin that says we will always think of ourselves that way, that we can't possibly compare. If you said, “You fight like a black man”, or, “You throw a ball like a black person”, would that be okay? No, there would be a (...) riot as well as there should be, but if you say something and it's about a girl and the word “girl” is used as the insult, that's totally fine.

Autumn reivindica o fim da opressão feminina que ainda se faz sentir em pleno século XXI. É possível verificar tal intuito nas diversas melodias do álbum *Fight Like a Girl*, nomeadamente na canção do mesmo título.

My heart is a weapon of war / My voice is my weapon of choice / An eye for an eye, a heart for a heart,
a soul for a soul / We fight for the dream, we fight to the death, we fight for control.

Desde que iniciou a sua carreira que Autumn usa a sua escrita, a sua voz e as suas

emoções como arma contra as adversidades a que é sujeita. Este é um grito de revolta e pode ser interpretado não apenas como um reflexo da insurreição levada a cabo pela personagem fictícia Emily em *The Asylum For Wayward Victorian Girls*, mas também como um alvitre para todas as mulheres no mundo:

A hostile takeover / An absolute rebellion to the end / This is our battle cry (...) There are more of us than there are of you, so show me your worst.

Mais que uma canção, *Fight Like a Girl* torna-se uma espécie de hino, uma “chamada às armas” para todas as mulheres oprimidas, incentivando-as a nunca desistir de lutarem pelos seus direitos e lembrando que a população feminina é superior em termos de números relativamente à masculina. Esta última referência alude directamente a Emily e às suas companheiras aquando da revolta final intitulada de *The Tea Party Massacre*:

For the first time in the Asylum’s long and gruesome history, the inmates had the clear advantage: We outnumbered the staff, and we had nothing to lose. It was not difficult for us to kill – not difficult at all; it simply needed to be done, and so we did it. (...) After years of mental and physical torture, suffocated at every turn by impending death and pure inhumanity, what would we become? What might we be capable of? The Tea Party Massacre was the answer to the question they never asked. (246)

Tendo em consideração a passagem acima transcrita, torna-se evidente a exegese da restante letra da canção:

It’s so easy to kill, this I learned by watching you / If I have to, I will, it’s not pretty but it’s true / I am through lying still, just a body to be beaten, fucked and if I’m lucky left for dead, so who’s scary now? / No mercy, it’s a bit too late / don’t run, don’t hide, don’t wait / ‘Cause if we’ve got no honor, then we’ve got no shame.

Cessa a amálgama entre o segmento contemporâneo factual com a ficção histórica. Autumn encarna Emily em quase todas as restantes canções, tornando-a a voz da própria artista e de várias outras mulheres que se revejam nas personagens. Relativamente à passagem literária do *The Tea Party Massacre*, esta é igualmente referida no álbum, sob forma da canção *Time for Tea*, onde, de uma forma algo doentia, Emily entoia palavras de ordem às suas companheiras, que se preparam para a “batalha” das suas vidas:

Hatchet... check! / Scalpel... check! (...) It’s time for war, it’s time for blood, it’s time for TEA!

“Tea” torna-se uma metáfora para morte, a morte de todos os que as oprimiram, exploraram, violaram e massacraram:

We’ve got the tools, we’ve got the time / To punish a most worthy crime against humanity / Somewhere it’s always time for tea / We’ve been trained by the very best / We think you just might be impressed / Eradicate

the enemy /Somewhere it's always time for... /Revenge is a dish that is best served... NOW!

Com o auxílio das ferramentas do infame Dr. Greavesly, Emily e as suas companheiras obtêm a sua vingança.

Blood was everywhere. A dozen Chasers were dead with many more soon to follow, Dr. Greavesly's tools having been put to good use at last. (146)

Atente-se o recurso ao sarcasmo já usual de Autumn, quando esta canta “We’ve been trained by the very best, we think you just might be impressed”, reportando-se a todos os momentos em que foram sujeitas às atrocidades já referidas – sobreviveram e aprenderam com os “especialistas”. Contrariamente às restantes canções, *Time for Tea*, com uma melodia que parece remeter para campos de batalha e que é cantada quase em ordens de comando, é talvez uma das mais perturbadoras do álbum (em junção com *Scavenger*, já analisada na primeira parte desta dissertação).

Sendo um álbum baseado no livro, é pertinente destacar a única canção que retrata um dos episódios mais difíceis da vida de Autumn e que faz parte do segmento biográfico da obra. *Take the Pill*, cuja melodia é essencialmente electrónica (de modo a diferenciar a era moderna da vitoriana), remete para o internamento na ala psiquiátrica da artista. Aqui, Autumn encarna o papel de médico, dando ordens às pacientes:

Take the pill that makes you weaker /Take the pill that makes you sick /Take the pill or you'll be sorry /Take this bloody pill and make it quick.

Torna-se óbvio, de acordo com a letra, que este internamento deixou de ser voluntário, deixando Autumn à mercê dos médicos e enfermeiros:

You no longer rule your body /you no longer own those rights /you will wake up when we say so /you will sleep when we shut out the lights /Enjoy your stay... 'Cause you can't run away...

Inicialmente, Autumn iria cumprir apenas as 72 horas obrigatórias do *suicide watch*. Todavia, e como já foi ilustrado, a artista acaba por ficar no hospital por um período de tempo muito superior ao estipulado.

We are not happy with your progress /you're not yet considered “sane”.

Os avanços de cariz sexual por parte de um dos médicos não são explícitos na canção, mas é possível verificar referências a esse episódio através de alguns excertos, quando Autumn sai de personagem e volta, por momentos, a ser ela mesma.

So you're a doctor and I am just a crazy little girl...Who would you believe?

Quando questionada na entrevista com Deb Draisin sobre a maneira de lidar com tal, Autumn declara que:

You can't do a goddamned thing about it, because you're the crazy girl and he's the head psychiatrist – who are you going to believe? So, what is my ultimate revenge; lawsuits? Not gonna happen, because how can I fight somebody with a million dollar education? They're not gonna down without a fight, and everyone's going to think I'm crazy anyway, because I'm bipolar. It's so easy to blame everything on that when, in reality, it's not even responsible for most parts of my life. It's definitely a part of everything that I do, but it doesn't make me do anything. What is my ultimate revenge? A lawsuit would be over in a day, but a song or a book is eternal. You can tell the truth in that and get everybody to sing along, and that's revenge. That is the ultimate rule of “Don't fuck with the songwriter.” Just don't, it's not going to end up well for you.

“A song or a book is eternal”. Novamente a força das palavras torna-se evidente. Tal como Ann Radcliffe, Mary Shelley e tantas outras escritoras, Autumn encontra na escrita o seu refúgio, a sua maneira de fazer justiça. Distanciando-se do papel de vítima, a artista incentiva todas as pessoas a fazerem-se ouvir, a nunca desistirem de lutar pelos seus direitos, em especial as mulheres, pois embora sejam hoje em dia consideradas em igualdade de direitos e deveres para com homens, Autumn discorda, afirmando:

In no part of the world can anyone say that we are even approaching equality.(...) just because we can vote now doesn't mean that anything is really that much better because it isn't and as long as at least one out of four women – this is an honest-to-God U.S. statistic – is a rape victim, and as long as I have to worry about what time it is and how much daylight there is when I go outside, as long as women are kept in fear, there is no equality.

A pergunta que imediatamente se impõe é se Autumn se considera uma feminista. Na entrevista dada à revista *Broward Palm Beach New Times*, é-lhe colocada essa questão, assim como o facto de hoje em dia o termo “feminismo” ainda estar associado a algo negativo:

I consider any woman to be a feminist unless she doesn't want to vote, then automatically yeah. [laughs] That's just pretty much the way it is. (...) I think it's a backlash, pretty much. It seems it's always going to be this way, like any step forward that we as women take, there is always going to be a backlash. And so by taking a word that is meant to empower us is of course going to be taken as a bad thing. (...) The gods of the past become the devils of the new. It's really simple, it's been made into a bad word because it's something that's empowering. Something that women could say to identify to one another that we are on this side together. Pretty much any word that we use would turn into a bad thing, and I think it's just about the girls being educated, being really smart and knowing what words are good and bad for themselves.

É muito comum este termo ser associado a mulheres que odeiam homens, quando, na realidade e o feminismo é “The advocacy of women’s rights on the ground of the equality of the sexes”.

A educação torna-se a chave de tudo. Autumn recusa a sugestão de que as mulheres são superiores aos homens:

God knows equality is better for everyone. It is not an “us vs them” thing and it never has to be. I think my message is not to misunderstand that it isn’t that we want to control or have control over men, we just want to have control over ourselves and that’s a very different thing. I don’t need to control you, but I do need you not to control me.

Foi precisamente a questão do controlo que levou Josephine Butler a lutar pela abolição das *Contagious Disease Acts* e o que faz Autumn continuar a escrever e a cantar. Aliás, uma das situações que a mais comove e a deixa orgulhosa do seu trabalho recai sobre a reacção masculina ao álbum *Fight like a Girl* como foi indicado à revista *The Aquarian Weekly*:

The “Fight like a Girl” song, which is clearly written from a female point of view about female historical issues. But that doesn’t mean to exclude anybody. When I wrote that, I thought I would have some explaining to do. It would suck if I did, since rappers are saying horrible, misogynistic things. Nobody ever asks them, “Are you concerned about your female audience that you might have just completely offended?” Nobody ever asks a guy that. I thought I would have to deal with this at least somewhat answering for it as well going, “What is your male audience going to think?” Some journalists have asked me about that title about that concept. “What about the boys and all this?” The thing is that the audience (...) has never asked and never had an issue, because absolutely our audience is 50 percent male. There are all of these boys, men, and people of all ages slamming their fists in the air singing, “I fight like a girl,” and they are proud of it and it means that they are onto something. I thought there might be a problem with this and they are like, “There is no problem with this,” so that has given me a great deal of hope, faith, happiness and immense love and gratitude for these people. I think men—at least the ones that we want around—are all on the same side. By us being stronger doesn’t mean anyone else has to get torn down.

O facto de Autumn apelar ao respeito por ambos os géneros é o que a torna muito admirada não apenas pelo público feminino, mas também pelo masculino. É correcto então afirmar que, graças ao seu talento e à sua idealização de um compromisso saudável entre homens e mulheres baseado em valores como a aceitação, a cortesia e o respeito, Autumn é então considerada por muitos um verdadeiro exemplo de força e coragem. Nunca esquecendo o seu passado ou o inferno em que esteve durante muito tempo, a artista usa as suas experiências, a sua voz e a escrita para provar que é possível reverter uma terrível situação. É

possível deixar de se ser vítima e ganhar um novo e melhor estatuto: ser-se a heroína, o modelo a seguir, a inspiração.

Parte III: Estudo de caso: Ophelia, a eterna musa

Voici plus de mille ans que la triste Ophélie
Passe, fantôme blanc, sur le long fleuve noir
Voici plus de mille ans que sa douce folie
Murmure sa romance à la brise du soir.

Arthur Rimbaud, *Ophélie*.

“It’s the Opheliac in me”⁴⁶: Repercussões de Ophelia na arte de Emilie Autumn

Too much of water hast thou, poor Ophelia,
And therefore I forbid my tears.

William Shakespeare, *Hamlet*.

Embora não seja a protagonista de *Hamlet* (1603), da autoria do dramaturgo inglês William Shakespeare, *Ophelia* tem inspirado, desde o século XIX, inúmeras obras de arte, sejam na pintura, literatura ou, como se verificará no caso de Autumn, na música. Por conseguinte, é possível afirmar que esta personagem trágica sempre foi muito estimada no mundo das artes, particularmente no que diz respeito à pintura concebida na época vitoriana. Na Parte II desta dissertação, referente a *Gothic Lolita*, foi possível averiguar a propensão de Autumn para esta trágica personagem, assim como o esclarecimento para tal afinidade. Como tal, será dada primazia às diversas alusões feitas por Autumn a Ophelia em todos os seus trabalhos, tal como o culto artístico feito à mesma por parte da sociedade inglesa do século XIX.

Como já foi explicado, Autumn criou o termo *Opheliac* para descrever mulheres que são levadas à loucura pela mãos de terceiros. Aliás, e em entrevista concedida à revista *Orkus* em 2006, Autumn graceja sobre tal, afirmando

Ophelia is an archetype (...). She was born that way, she was written that way. Shakespeare didn’t invent characters, he drew on human nature and observed and illustrated them. Ophelia was the archetypal “mad girl”, the poster girl for glamorized insanity, the patron saint of girls on Zoloft. (1)

Assim é Ophelia aos olhos de Autumn: usando as suas próprias experiências e a sua doença mental, a artista faz renascer a eterna amada de Hamlet, adaptando-a ao século XXI. Ophelia é referida directamente na canção *Opheliac* e de forma subtil em *Swallow* ou *306*. Em *Opheliac*, Autumn assume vários papéis: o de Ophelia, de Hamlet, e o da própria.

I’m your Opheliac / I’ve been so disillusioned / I know you’d take me back / But still I feigned confusion / I couldn’t be your friend / My world was too unstable / You might have seen the end / But you were never able to keep me breathing / As the water rises up again / Before I slip away.

Este excerto denota uma amálgama de vozes, nomeadamente a de Autumn e a de

⁴⁶Emilie Autumn, “Opheliac” in *Opheliac*, 2006.

Ophelia. “My world was too unstable” reporta directamente à doença bipolar da artista e aos problemas que esta acarreta, como a incapacidade de manter uma relação estável e saudável.

You know the games I play / And the words I say when I want my own way / You know the lies I tell when you’ve gone through hell / And I say I can’t stay / You know how hard it can be to keep believing in me / When everything and everyone becomes my enemy and when / There’s nothing more you can do I’m gonna blame it on you / It’s not the way I want to be / I only hope that in the end you will see / It’s the Opheliac in me.

É neste refrão que surge a voz de Hamlet que “fala” a Ophelia, aquando da ascensão da sua potencial loucura, resultando na radical mudança de atitude para com a (outrota) amada:

You should not have believed me, for virtue cannot so inoculate our old stock but we shall relish of it. I loved you not. (...) If thou dost marry, I’ll give thee this plague for thy dowry. Be thou as chaste as ice, as pure as snow, thou shalt not escape calumny. Get thee to a nunnery, go. Farewell. Or, if thou wilt needs marry, marry a fool, for wise men know well enough what monsters you make of them. To a nunnery, go, and quickly too. Farewell. (Act III, Scene I)

Todavia, este excerto remete também para a própria Autumn, que recusa a ideia de que uma doença mental se torne um motivo para a manipulação ou para a maldade, ainda que esta tenha sido agravada por outras pessoas, como se pode verificar em *The Asylum For Wayward Victorian Girls*:

On the dreaded subject of boys and how they have helped to turn me into the Opheliac that I am, I once had a lover (...) he was too mad, but in a completely different way (...) This doomed relationship taught me, for better and worse, to question every aspect of my mind, my character, my madness, so repulsed am I by this paradigm, and so terrified am I of becoming like it in any way. In my heart, I know that it is not me to ever go there, no matter how hard the crazy hits. I tell myself almost daily that madness doesn’t make one cruel, doesn’t make one racist, sexist, homophobic, all things I had learned only too late that my lover was. I tell myself that madness, whether self-made or inherent, doesn’t make one into a thing that does not already exist somewhere within one’s bleak and wretched soul. (136)

While I do not deny having it, I am not fond of the idea that maniac depression, because it often appears to me to be used as an excuse for bad behavior. I am interested in reasons, not in excuses, not for me, not for anybody else. (215)

Com excepção do último parágrafo, que é uma transcrição directa da peça por parte da personagem de Hamlet⁴⁷, o resto da canção é inteiramente sobre Autumn na pele de uma

⁴⁷ “Doubt thou the stars are fire, / Doubt that the sun doth move, / Doubt truth to be a liar, / But never doubt I love.” – Acto II, cena II.

Opheliac:

Studies show / Intelligent girls are more depressed because they know what the world is really like / Don't think for a beat it makes it better when you sit her down and tell her everything's gonna all right / She knows in society she either is a devil or an angel with no in between / She speaks in third person so she can forget that she's me.

Tal como Ophelia, Autumn é tomada pela loucura. No entanto, e ao contrário da personagem fictícia, Autumn (e embora já por diversos momentos tenha ponderado e tentado desistir) opta por viver. Não obstante, a artista consegue conceber as razões da escolha do suicídio, seja ele fictício (como no caso de Ophelia) ou real, como indicado em entrevistas e no próprio livro:

I believe that her suicide [Ophelia's], like many others since the beginning of time, was her freedom. I'm not saying it was the best idea, I'm saying it was, for her, the only idea. She was caught in a spiral of choicelessness that is impossible to survive within. Like an animal, she shut down. Was this innate to her self-destruct, or was she pushed to it, I still don't know, and that is essentially what this is all about.

Suicide may not be self-preservation, but it is self-defense. By taking your own life, you are simply attempting to defend yourself against whatever assailants are attacking you. (...) It is not seen as insane when a fighter, under an attack that will inevitably lead to his death, chooses to take his own life first. (...) How is it any different when you are under attack by your own mind? (...) a threat is a threat, whether you can see it coming or whether you only suspect it's creeping up behind you. (219)

A época vitoriana destacou-se também pelo culto à morte, que foi motivado e acentuado pela morte do cônjuge da rainha Victoria, Albert, em 1861. Esta foi uma perda quase insuportável para a monarca, que o chorou até ao fim dos seus dias e jamais o deixou cair em esquecimento, prolongando o luto a todos os seus súbditos. Assim, as práticas funerárias expandiram-se (tornou-se comum fotografar os mortos como se ainda estivessem vivos, por exemplo), tal como o luto. Dada a constante presença da morte na época, estas práticas serviam também para auxiliar e amparar os que perdiam os seus entes queridos. A arte, como se poderá verificar, não era exceção.

Na Parte II e em *Gothic Lolita*, foi referida a prática comum do suicídio levado a cabo pela população feminina nesta época, principalmente entre as *fallen women*. O método mais usado (e dos mais usados por escritores e pintores aquando da criação de obras de arte) era o afogamento. Barbara Gates ilustra esta tendência no seu livro *Victorian Suicide: Mad Crimes and Sad Histories* de 1988:

Suicide by drowning, a common route for those women who did take their own lives, was the way most visual artists and many writers of the Victorian era imagined female suicide. It was as though women drowned in their own tears, or returned to the water of the womb, or, as Freud believed, were delivered of a child when they made their final retreat into water. Fallen women thus drowned in grief or in conjunction with childbearing, both of which were associated with their state and with female fluids in general. (135)

A escolha da morte por afogamento surge também graças à popularidade da personagem de Shakespeare. Como tal, Ophelia foi imortalizada por diversos artistas do século XIX.

Verifica-se uma maior influência na área da pintura, nomeadamente através dos famosos quadros criados pelo ilustre grupo dos Pré-Rafaelitas. Não sendo os ideais destes artistas o tópico desta dissertação, neste ponto interessa sobretudo referir os que dizem respeito ao cerne da questão, ou seja, a alusão a Ophelia patente na pintura criada pelo referido grupo. Formado por nomes como Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), William Holman Hunt (1827-1910) e John Everett Millais (1829-1896), esta irmandade idealizou a mulher trágica incorporada por Ophelia como um símbolo de pureza e castidade. Como nota Alison Smith, “she is often seen to epitomise the English ideal of female beauty and fragility” (528).

Um dos mais famosos retratos de Ophelia foi pintado por *Sir* John Everett Millais entre 1851 e 1852 (Figura 1). Tendo como modelo Elizabeth Siddal (1829-1862), o quadro retrata os últimos momentos de vida de Ophelia que, consumida pela dor e pela loucura, canta tristemente enquanto a água a toma lentamente. Esta cena não surge na peça, sendo apenas referida no discurso da rainha Gertrude quando informa Laertes e o rei da morte de Ophelia:

There is a willow grows aslant a brook,
That shows his hoar leaves in the glassy stream;
There with fantastic garlands did she come,
Of crow-flowers, nettles, daisies, and long purples,
That liberal shepherd give a grosser name
But our cold maids do dead men's fingers call them:
There, on the pendent boughs her coronet weeds
Clambering to hang, an envious sliver broke,
When down her weedy trophies and herself
Fell in the weeping brook. Her clothes spread wide,
And, mermaid-like, awhile they bore her up;
Which time she chanted snatches of old tunes,

As one incapable of her own distress,
Or like a creature native and endued
Unto that element; but long it could not be
Till that her garments, heavy with their drink,
Pull'd the poor wretch from her melodious lay
To muddy death. (Acto IV, Cena VII)



Figura 1- *Ophelia*, de John Everett Millais, 1851-1852

A obra de Millais é minuciosa; para além de todas as flores mencionadas pela rainha, o pintor, nunca esquecendo o simbolismo que cada uma representa, acrescenta outras, como por exemplo a papoila, flor associada ao sono e à morte. A pose de Siddal, associada à sua beleza pálida, juntamente com os seus longos⁴⁸ cabelos vermelhos, tem um forte cariz erótico, tornando Ophelia num paradigma de beleza mórbida. No seu livro *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*, Elizabeth Bronfen afirma que, durante a época vitoriana, “the feminine corpse is treated like an artwork” (73).

A imagem da mulher que se suicida surge em quadros como o de Millais, mas também na poesia. É o caso do famoso poema *The Bridge of Sighs* (1844), do poeta inglês Thomas Hood (1799-1845). Reportando-se ao suicídio de uma sem-abrigo na ponte de Waterloo, em Londres, Hood apela ao perdão pelo pecado da jovem, alegando que a água que a levou também a purificou e a absolveu dos seus pecados:

Make no deep scrutiny
Into her mutiny

⁴⁸ Os cabelos compridos eram muito apreciados no mundo das artes, como afirma Elizabeth Lee: “Essential to the Pre-Raphaelite art is a woman's face, a beautiful visage with large, luminescent eyes set in a web of long hair” (N.p.).

Rash and undutiful:
Past all dishonor,
Death has left on her
Only the beautiful. (1)

Na décima estrofe, o poeta refere os laços quebrados com a família da jovem e alude a uma potencial gravidez indesejada:

Sisterly, brotherly,
Fatherly, motherly
Feelings had changed:
Love, by harsh evidence,
Thrown from its eminence;
Even God's providence
Seeming estranged. (3)

A gravidez fora do casamento era considerada quase tão grave como o próprio suicídio e era uma das várias causas para que as mulheres tomassem essa decisão.

O sucesso do poema fez-se sentir através das inúmeras pinturas criadas a partir do mesmo, como foi o caso do quadro *Drowned! Drowned!* (1860) de Abraham Solomon (1823-1862) e *Found Drowned* (1850) de George Frederic Watts (1817-1904).



Figura 2 – *Drowned!Drowned!*
de Abraham Solomon, 1860



Figura 3 – *Found Drowned* de George Frederic Watts, 1850

Ambos os quadros ilustram dois corpos femininos afogados. *Found Drowned* de Watts é o que mais se assemelha a *Ophelia* de Millais, pois retrata uma mulher afogada, ao passo que *Drowned!Drowned!* de Solomon reproduz o momento em que a vítima é descoberta. O cadáver feminino de Watts, com as suas vestes molhadas e braços estendidos, é uma imagem

mais crua e violenta do que a pintura de Millais. A ausência de cor (apenas visível no vestido da mulher) e os tons escuros que a rodeiam fazem um tremendo contraste com as diversas flores cheias de vida do pré-rafaelita. Também Autumn faz uma referência à obra de Hood, mais concretamente ao título do poema, *The Bridge of Sighs*. *The Art of Suicide*, do álbum *Opheliac*, é uma sátira à ideia que o culto da morte vitoriano fez ao suicídio, tornando-o “glamourizado”, apesar das suas conotações religiosas negativas:

The art of suicide, nightgowns and hair / Curls flying every which-where / the pain too pure to hide /
Bridges of Sighs meant to conceal lovers' lies.

Existe uma semelhança com a estrofe acima referida. Quando Autumn canta “Bridges of sighs meant to conceal lover's lies”, é possível interpretar as “lover's lies” como sendo uma gravidez indesejada, e como tal, “bridges of sighs” serve como metáfora para a (aparente) única solução para esconder a vergonha: a morte, o suicídio.

A restante letra da canção mantém o tom sarcástico típico de Autumn, que condena o sensacionalismo que os vitorianos faziam do suicídio. Porém, é interessante destacar o penúltimo verso que a artista canta:

Life is not like a Gloomy Sunday / with a second ending when the people are disturbed / Well, they should
be disturbed / Because there's a lesson that really ought to be learned.

Autumn refere-se à infame canção *Gloomy Sunday*, cujo título original é *Szomorú Vasárnap*, da autoria do compositor húngaro Rezső Seress (1899-1968). Publicada em 1933, crê-se que, devido ao seu conteúdo depressivo, foi responsável por inúmeros suicídios na década de 1930, o que levou à censura da canção em vários pontos do mundo, nomeadamente em Inglaterra. Todavia, foi reescrita nos Estados Unidos e alcançou fama ao ser cantada pela cantora norte-americana Billie Holiday (1915-1959). Conhecida como *Hungarian Suicide Song*, *Gloomy Sunday* é usada por Autumn que também critica a “fuga” que as pessoas fazem quando algo as perturba. A vida não é como a canção, que pode ser alterada e melhorada e, como tal, a fuga não é a solução para se entender o mundo.

Enquanto os artistas ingleses idolatravam a personagem de Shakespeare através da criação artística, em França, no final da década de 1880, foi descoberto o corpo de uma jovem no rio Sena. Dotada de uma beleza extraordinária e com um semblante de pura paz, esta desconhecida não apresentava qualquer sinal de violência e, embora nunca tenha sido confirmado, o suicídio por afogamento foi imediatamente apontado como causa da morte.

Fascinado com o seu sorriso, um patologista francês procedeu à criação de uma máscara mortuária⁴⁹ da jovem que rapidamente se tornou muito procurada. *L’Inconnue de la Seine*, como ficou conhecida, foi, tal como Ophelia, a fonte de inspiração para diversas obras de arte nos mais variados países, como Inglaterra⁵⁰, Alemanha⁵¹, entre outros. Vários nomes da literatura francesa do século XX ficaram igualmente fascinados com esta desconhecida. Albert Camus (1913-1960), de acordo com o escritor François Boddaert, foi um dos admiradores da máscara mortuária da jovem, comparando o seu sorriso ao de Mona Lisa: “un moulage du touchant visage de l’Inconnue de la Seine, au sourire de Joconde noyée” (137). O escritor francês Maurice Blanchot (1907-2003) afirmou, no seu ensaio de 2002, *Une voix venue d’ailleurs*, que tinha na sua casa em Èze um modelo dessa máscara, descrevendo-a como “une adolescente aux yeux clos, mais vivante par un sourire si délié, si fortuné, (...) qu’on eût pu croire qu’elle s’était noyée dans un instant d’extrême bonheur” (15).



Figura 4 – Máscara mortuária de *L’Inconnue de la Seine*⁵²

Autumn também se inspirou na eterna desconhecida francesa na criação da canção 306

⁴⁹ Esta prática consistia em fazer um molde do rosto de uma pessoa falecida com gesso ou cera. Entre os mais variados propósitos, destaca-se o uso destas máscaras como efígies. Era muito comum serem usadas como decoração nos lares europeus entre os séculos XVII e XIX.

⁵⁰ Através da obra *The Worshipper of the Image* (1900), do autor inglês Richard La Gallienne (1866-1947).

⁵¹ Rainer Maria Rilke (1875-1926) faz referência à máscara mortuária na sua única obra de prosa, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910).

⁵² Em 1958, *L’Inconnue de la Seine* foi a inspiração e o modelo na criação do primeiro manequim usado para o treino de reanimação cardiorrespiratória. Criado pelo norueguês Aasmund Sigurd Laerdal e pelo austríaco Peter Safar, este manequim ficou conhecido pelos nomes *Resusci Anne*, *Resusci Annie* e *CPR Annie* e foi um importante engenho que ajudou a salvar muitas vidas.

do álbum *Opheliac*:

Three hundred and six in only six years / If it was an accident, where are the tears? / I am still unidentified
behind the cathedral / is where my body hides / But I'm not inside

306 representa o número de corpos encontrados no rio Sena durante o século XVIII em apenas seis anos, como referido nos *sites* de turismo *European Trips* (“306 bodies were retreated from the river in a six-year span in early 1800s”) e *South Africa Explorer* (“The Seine river has been the scene of numerous tragedies: Over the space of 6 years, 306 bodies were retrieved from the river; the highest number in one day being 16.”).

Neste primeiro verso, Autumn não revela a causa da morte da mulher, interrogando-se se terá ocorrido pela sua própria mão ou apenas um acidente. Tal como a *L’Inconnue de la Seine*, esta mulher não é identificada. É apenas um corpo sem alma, sem nome: “I am the abandoner / But still I remain”. “I am the abandoner” remete para a ideia de que esta mulher desistiu de viver. Mas aparenta “existir” ainda, talvez como a jovem francesa, através da arte funerária das máscaras mortuárias:

Like the story I heard / A lifetime ago / Where a girl (and this is funny) / Took her life
And what she doesn’t know / is how long it takes for the water to rise / and the breath to stop fighting / And the
cold to close her eyes.

Autumn, no papel da mulher morta, usa o sarcasmo para referir as causas da sua morte que, ironicamente, são iguais às da *L’Inconnue de la Seine*, cuja história não era desconhecida para a narradora. De uma forma arrepiante, refuta a ideia de que o suicídio por afogamento é uma maneira bela de morrer, deixando a ideia de que é, na realidade, uma morte muito dolorosa e longa. *L’Inconnue de la Seine* surge também na obra *The Asylum for Wayward Victorian Girls*. A própria artista assim o confirma ao colocar na sua conta da rede social *Instagram* a fotografia da “Ophelia do Sena” com a legenda: “If you know whom in my book this is, you are of basic and beautiful intelligence...”.

L’Inconnue de la Seine é Anne, a jovem que ajudou Emily a escapar do conde de Rothsberg e com quem saltou para a morte no rio Tamisa. Como foi explicado, Emily sobrevive, ao passo que Anne não. Quando acorda, Emily constata que se encontra numa morgue junto a uma catedral, rodeada por vários corpos femininos.

I opened my eyes to the clang of church bells (...). I could see the spire of a tall cathedral towering over me

(...) dozens of bodies were laid out upon planks just like mine. They were all women, and they were all dead.
(47)

Emily repara também num homem com alguma idade que, com um pote de gesso, faz uma máscara mortuária a um dos corpos que, de acordo com a placa pendurada ao pescoço, é “unidentified”. Todavia, Emily reconhece o cadáver como sendo o de Anne, que apresenta um estranho sorriso no rosto, como se tivesse alcançado paz:

From the twisted necks of most of the dead hung wooden plaques roughly painted with the word: UNIDENTIFIED. (...) [A] queer old man who was absorbed in the mixing of a pot of plaster. I watched as he spread a thin layer upon whichever of the lifeless faces he fancied. (...) The plaster man resumed his work, lifting the dried mask from the face of the girl on the ground before him. The girl was Anne. (...) A curious sort of smile curled her blue lips (...) she was free while the confines of this world were still mine. (47-48)

Tal como a *L’Inconnue de la Seine*, Anne não é identificada e preserva um sorriso sereno, que será conservado e mantido numa máscara mortuária. O pormenor do nome escolhido por Autumn não foi aleatório. Anne, que morre afogada mas que salvou Emily (“She saved my life” (48)) é inspirada na nova identidade concebida para a desconhecida francesa que também se afogou, tornando-se na boneca usada para treinos de salvamento, *Resusci Anne*.

Ophelia é, indiscutivelmente, uma personagem que, até ao momento da sua loucura e morte, é quase invisível ao longo da peça de Shakespeare. Como tal, e graças ao fascínio mórbido existente na época, as suas iconografias durante o século XIX focam-se no afogamento. Ophelia ganha valor depois de morta e é vista como uma obra de arte, ao invés de uma personagem distinta, com a sua própria voz e personalidade. Atente-se portanto a duas críticas (masculinas) feitas à personagem de Shakespeare como mulher: em 1826, o editor inglês Henry Graves escreveu em *An Essay on the Genius of Shakespeare* que Ophelia detinha uma das mais apreciadas qualidades femininas – o silêncio:

All her replies are short – and all in character. How beautiful is the sister – the daughter – and the lover preserved throughout. How winning and how gentle – how tender and how fond – how submissive, and how perfectly woman, does she here appear. (51)

O famoso psiquiatra Sir John Bucknill⁵³ escreveu também sobre este silêncio:

Ophelia, so simple, so beautiful, so pitiful! Then exquisite creation is so perfect, yet so delicate, that we fear

⁵³ A perspectiva psiquiátrica é também deveras importante na ilustração de Ophelia, pois em junção com o mundo das artes, esta personagem cativou durante muito tempo este ramo da medicina.

to approach it with the rough touch of critical remark. Child of nature in simplicity and innocence – without guile, without suspicion – and therefore, without reserve, that that deceit which often simulates a modesty more dainty than the modesty of innocence. And yet, not ignorant though innocent; but with quick naïve intellect. (...) It is strange how thoroughly we seem to know Ophelia, notwithstanding her taciturnity and reserve. She says nothing of herself, and yet we seem to look into the very recesses of her clear soul. (115–116)

Esta percepção da personagem trágica não é, de forma alguma estranha quando consideramos o facto de os autores (masculinos) terem vivido precisamente na época em que esta era considerada uma característica essencial na idealização da mulher.

Todavia, e num contexto mais contemporâneo, as interpretações a Ophelia sofreram alterações, nomeadamente no que diz respeito às causas da sua loucura e da sua morte. De um ponto de vista feminino, Ophelia é vítima da sociedade patriarcal. O seu silêncio, apreciado por críticos do século XIX, é gerado pela sua condição de mulher frágil e dependente, ou seja, é negada a Ophelia a sua voz e os seus desejos pelas personagens masculinas, sejam através do poder paterno de Polonius ou do poder régio de Claudius.

A sua loucura, de acordo com Carol Thomas Neely, deriva de “sexual frustration, social helplessness, and enforced control over women’s bodies” (*Madness* 325) e poderia ser interpretada como “a liberation from silence, obedience, and constraint” (325).

Em *Broken Nuptials in Shakespeare’s Plays*, Neely sugere que a loucura e consequente morte de Ophelia tornam-se quase numa bênção por tudo a que foi sujeita:

[Death] completes Ophelia’s separation from her roles as daughter, sweetheart, and subject and from the literal and metaphorical poison, which kills the others in the play (...), breaks [Ophelia’s] ties with the corrupt roles and values of Elsinore. (104)

A paz e a liberdade são alcançadas por Ophelia apenas na morte. Esta plenitude, imortalizada em pintura e poesia, tornam Ophelia não apenas numa personagem, mas também “a cult figure that has enkindled the rise of necro-aesthetic as illustrated in numerous paintings of her corpse which depicts her sensualities” (Safaei e Hashim 181).

A subversão do papel de Ophelia pode ser observada em diversas áreas. Judith Elliot McDonald, encenadora norte-americana, escreveu em 2000 (sendo alterada e por fim finalizada em 2006) a pequena peça cómica intitulada *In Juliet’s Garden*. Com apenas um acto, esta obra retrata um encontro de personagens femininas shakespearianas onde são discutidos os seus pontos de vista em relação à forma como Shakespeare as retratou,

desafiando os cânones literários. Este grupo é composto por Portia (*The Merchant of Venice*, 1605), Katherine (*Taming of the Shrew*, 1590), Juliet (*Romeo and Juliet*, 1597), Desdemona (*Othello*, 1604) e Ophelia (*Hamlet*, 1603). Para além destas personagens, surgem também a Ama de Julieta (que é em simultâneo a viúva de *Taming of the Shrew* e Mistress Quickly da peça de *Henry IV, Part I*) e Jacqueline De Boys⁵⁴, que actua como porta-voz do dramaturgo.

McDonald dá a tão desejada liberdade a Ophelia que, juntamente com as restantes mulheres, aborda diversos temas, nomeadamente a loucura que Hamlet lhe infligiu (“Hamlet could just for a moment reveal his true feelings to me – instead of driving me absolutely insane with confusion” (16)) e a preferência num final diferente para si. Neste ponto, e juntamente com Juliet e Desdemona, Ophelia denuncia a opressão que as mulheres de Shakespeare sofrem, cantando

To say that we're puppets of men's ideas
An argument can be found
But how can we argue for what we believe when we're
Stabbed/smothered/and drowned. (15)

Desdemona afirma também que “every new generation needs to be reminded how far women have come since the self-destructive patriarchy of the sixteenth century” (24). Sendo também uma vítima às mãos do patriarcado, a afirmação de Desdemona ganha mais força e torna-se numa importante advertência (e quiçá mote) para as gerações subsequentes. Por outras palavras, a educação tem um papel fundamental na sensibilização da igualdade de género, tanto em homens como em mulheres.

Ophelia é, aos olhos da sociedade actual, um modelo negativo em termos femininos. Como tal, dramaturgos como McDonald ou cantores e escritores como Autumn têm vindo a alterar o legado de Shakespeare, dando uma nova perspectiva à personagem trágica, retirando-lhe o estigma de mulher frágil e louca. No álbum *Fight Like a Girl*, Autumn reescreve o diálogo entre Emily e Thomson (o fotógrafo que ignorava os propósitos dos médicos do *Asylum*) em *I Don't Understand*, onde Emily, forçada mais uma vez a encarnar Ophelia, desabafa:

I'm like Ophelia again / Is it ever over? Will never end? / What accounts for this morbid fascination with this suicidal girl? / Pretend you're drowning... moan and sigh... only thing you're not told is the reason

⁵⁴ O nome desta personagem é inspirado na personagem Jaques de Bois da peça *As You Like It* (1599).

why./ This obsession is madness at its most perverse./ My God, what in the world could be the purpose of this game when every time it ends the same? / Poor Shakespeare is turning in his grave! / Still I must behave ... doctor's little slave...

Emily é também uma *Opheliac* às mãos dos terríveis médicos até ao dia em que se junta às companheiras e luta contra os seus carrascos. Tal como Autumn, que também o era até que optou por viver por lutar contra os seus demónios interiores. Ophelia nunca pôde deixar de ser quem é na peça de Shakespeare. Mas, graças a obras de arte como as aqui referidas, Ophelia ganha uma nova vida, uma nova voz, apartando-se do estigma de mulher fraca, louca ou suicida.

Não há dúvida de que a personagem feminina de *Hamlet* tem um importante papel na vida de Autumn a nível artístico e a nível pessoal. A identificação com Ophelia ajudou a artista não só a exteriorizar todas as suas adversidades, como também serviu como uma espécie de modelo; Autumn despede-se da sua *Opheliac* quando sai do hospital psiquiátrico após a última tentativa de suicídio:

The day after, I didn't look the same, walk the same, talk the same; I definitely had a different voice and I didn't write the same. I had the same soul, but that's it. Everything else had this mission which was simply, 'You have nothing left to lose, why not be absolutely, brutally honest? If you're going to die, then die, if you're going to live, then fight.'

Ophelia tem sido, ao longo dos anos, a musa inspiradora de várias obras de arte⁵⁵. É relevante sublinhar que, em trabalhos mais recentes, esta tem sido muito mais do que uma mera representação da loucura feminina. Ophelia tem ganho cada vez mais a sua própria voz, como se pode verificar, por exemplo, nos trabalhos de McDonald e de Autumn.

⁵⁵ Actualmente esta personagem é maioritariamente representada através da fotografia, como se pode verificar no Anexo C, figura 25 a 28.

Conclusão

Like all the girls before me, have you seen somebody
walking back from Hell on their own?

Emilie Autumn, *Let it Die*.

Para efeitos desta dissertação, foi dada primazia à literatura e música criadas por Autumn no âmbito da luta feminina pelos direitos básicos e inerentes ao ser humano desde o século XVIII, nomeadamente através do uso da arte como arma. O Gótico literário teve um papel fundamental na emancipação das mulheres, dando visibilidade a figuras femininas memoráveis, como foi o caso de Mary Shelley, considerada por muitos a “mãe” da ficção científica graças à sua obra, *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* (1818). A escrita de Autumn, embora distante das suas antecessoras (não apenas em termos de tempo, mas também de liberdade de género), abrange vários pontos fulcrais que caracterizam a literatura gótica. As melodias que acompanham algumas das suas canções são igualmente de carácter lúgubre e as abordagens que a artista faz aos mais diversos temas (sendo que vários ainda são de índole tabu em pleno século XXI) são cruas e frontais, usando o riso e o terror como veículo de difusão dos mesmos.

A mudança de mentalidades é um dos principais objectivos de Autumn que, como foi demonstrado ao longo desta dissertação, rejeita a percepção (ainda patente em vários pontos do mundo) de que as mulheres são seres frágeis e excessivamente emotivos, necessitando da constante protecção (quicá controlo) da população masculina. Através da sua própria experiência e da história da emancipação feminina em Inglaterra, Autumn prova cada vez mais que as mulheres são capazes de se afirmar num mundo maioritariamente masculino, e reivindica os direitos essenciais como seres humanos, mostrando que as mulheres não valem menos ou mais que os homens. A consciencialização através da arte torna-se assim para Autumn a chave de tudo, e é feita através das mais diversas expressões artísticas, como a literatura, a música, a fotografia ou o desenho.

Dadas as inúmeras influências artísticas e históricas nos seus trabalhos, tornou-se pertinente e indispensável a moderação de temas seleccionados e trabalhados para esta

dissertação. A escolha das *Contagious Diseases Acts*, marco importante na história do feminismo inglês, está relacionada com o teor do livro de Autumn, *The Asylum For Wayward Victorian Girls* não apenas pela época em que ocorreram, mas também devido ao facto de se tratar de uma afronta à população feminina: a interdição de controlo sobre os próprios corpos, como ocorre na narrativa de Autumn. Tal como Josephine Butler lutou pelo fim das leis, Emily lutou pela sua liberdade, pela sua vida.

Como se de um alter-ego se tratasse, Ophelia tem um papel muito importante na vida de Autumn, resultando em inúmeras reproduções artísticas. Mais do que um modelo de beleza sublime (como o foi para os Pré-Rafaelitas), Ophelia representa o lado mais pessoal e doloroso da vida de Autumn, aquando da sua terrível era de mulher vítima, injuriada e magoada. No entanto, e ao contrário da personagem shaskesperiana, Autumn opta por lutar contra todos os seus infortúnios, tornando-os não apenas em arte, mas também num poderoso testemunho vivo da capacidade da sobrevivência humana. Não mais uma *Opheliac*, Autumn difunde essa ideia de capacidade e poder através da sua música.

Considerando os acontecimentos dramáticos ocorridos na vida de Autumn, torna-se simples perceber o porquê da artista ter um impacto tão forte nas vidas dos seus fãs, principalmente entre o público feminino e os seguidores da subcultura gótica que tantas vezes é discriminada como já foi anteriormente explicado. A formação do termo “asylum” surgida como título para o seu livro ganha novos contornos quando Autumn explica a sua relação com os fãs, como foi possível verificar na entrevista cedida à revista *Crazy Diamond Music* em 2013:

The Asylum is a sanctuary I've created, initially in my mind, but now physically and on stage, where I can feel safe, and can invite others to share and feel safe as well, and like valuable, beautiful individuals. It is a place, an alternate reality that we have made our own, primary reality, in which individuality is celebrated. My challenge was to take the concept of the asylum as being a prison and turning it into what that world actually means, which is a sanctuary – a place to go to be safe.

Autumn criou para si e para os seus seguidores um espaço seguro, um espaço onde valores como a tolerância, o respeito, a individualidade e a liberdade imperam. No entanto, e como explicou em 2009 a Deb Draisin na revista *Glide Magazine*, o caminho não foi (nem é) fácil e todas as mágoas que a acompanharam desde muito cedo foram necessárias para que a artista “crescesse” em termos pessoais e profissionais:

It was, and it still is [the suffering]. It continues, and it always will, but I am going to accept it and learn from it, and make it entertaining for everybody else. The truth is that people love to watch a crazy girl freak out, and I'm going to deliver, because I can. It's honest, and fuck it, I don't blame them – but I'm going to look good doing it. (8)

A capacidade da artista em explorar temas socialmente tabus e dolorosos e de os metamorfosear em arte (seja sob forma de canções, livros ou desenho) propicia o seu valor enquanto mulher, enquanto verdadeiro exemplo de força e modelo a seguir.

Com base em todas as análises feitas ao longo desta dissertação, é possível verificar que o Gótico, termo ainda hoje usado de forma pejorativa, é muito mais que o mero rótulo usado para descrever a subcultura que se evade aos parâmetros sociais tidos como comuns; o Gótico, mais precisamente no âmbito literário, foi uma importante arma rumo à emancipação criativa feminina. Autumn, tal como as suas antecessoras, privilegia o uso da palavra como forma de denunciar os abusos cometidos contra as mulheres, seja através da sua voz ou do papel. Fá-lo com humor e conhecimento, dadas as várias referências culturais existentes em todos os seus trabalhos. Graças a essa riqueza documental, torna-se importante do ponto de vista académico a possibilidade de serem aprofundados e criados novos estudos, tendo como referência as abordagens da norte-americana. Como tal, e em tom de conclusão, é exequível a comprovação de que o universo artístico feminino está em constante crescimento, e que a obra de Autumn é um exemplo dessa expansão, apresentando-se como fonte de informação, inspiração e de entretenimento, servindo o propósito desta dissertação.

Bibliografia

Autumn, Emilie. *The Asylum for Wayward Victorian Girls*. 2nd ed. N.p.: Asylum Emporium, 2011. Print.

Acton, William. *Prostitution, Considered in Its Moral, Social, and Sanitary Aspects in London and Other Large Cities and Garrison Towns, with Proposals for the Control and Prevention of Its Attendant Evils*. London: John Churchill and Sons, 1870. Print.

Anderson, Amanda. *Tainted Souls and Painted Faces: The Rhetoric of Fallenness in Victorian Culture*. Ithaca: Cornell UP, 1993. Print

Blackstone, William. "Chapter XV. Of Husband And Wife." *Commentaries on the Laws of England in Four Books*. 1753 Ed. Vol. 1. Philadelphia: J.B. Lippincott, 1893. 274-80. Print.

Blanchot, Maurice. *Une voix venue d'ailleurs*. Paris: Gallimard, 2002. Print.

Boddaert, François. *Petites Portes d'éternité. La mort, la gloire et les littérateurs*. Paris: Hatier, 1993. Print.

Botting, Fred. *Gothic. The New Critical Idiom* 2nd ed. Vol. 1. N.p.: Taylor & Francis E-Library, 2005. The New Critical Idiom. Taylor & Francis Group.. Routledge, 4 Oct. 2013. Web. 29 Feb. 2014. <http://www.taylorandfrancis.com>.

---. "In Gothic Darkly: Heterotopia, History, Culture", *A Companion To The Gothic*, Ed. By David Punter, Blackwell Publishers Ltd, 2000. Print.

Bucknill, John Charles. *The Psychology of Shakespeare*. London: Longman, Brown, Green, Longmans and Roberts, 1859. Print.

Clery, E.J. *Women's Gothic: From Clara Reeve to Mary Shelley*. Tavistock: Northcote House, 2000. Print.

Davenport-Hines, Richard. *Sex, Death, and Punishment: Attitudes to Sex and Sexuality in Britain Since the Renaissance*. London: Collins, 1990. Print.

Diamond, Michael. *Victorian Sensation: Or the Spectacular, the Shocking and the Scandalous in Nineteenth-Century Britain*. London: Anthem, 2003. Print.

Ellis, Kate Ferguson. *The Contested Castle: Gothic Novels and the Subversion of Domestic Ideology*. Urbana: U of Illinois, 1989. Print.

Gates, Barbara T. *Victorian Suicide: Mad Crimes and Sad Histories*. New Jersey: Princeton Univeristy, 1988. Print.

Graves, Henry Mercer. *An essay on the genius of Shakespeare: with critical remarks on the characters of Romeo, Hamlet, Juliet, and Ophelia: together with some observations on the writings of Sir Walter Scott*. James Bigg, (London: Ibotson and Palmer), London, 1826. Print.

Hoeveler, Diane Long. *Gothic Feminism: The Professionalization of Gender from Charlotte Smith to the Brontës*. University Park, PA: Penn State UP, 1998. Print.

Hood, Thomas. "The Bridge of Sighs." *The Serious Poems of Thomas Hood Illustrated by H. Granville Fell*. London: George Newnes Limited, 1901. 1-5. Print. Book from the collections of Harvard University.

Horner, Avril, and Sue Zlosnik. "Gothic and the Comic Turn." *The Handbook of the Gothic*. Ed. Marie Mulvey- Roberts. 2nd ed. Bristol: Palgrave Macmillan, 2009. 109. Print.

Horrox, Rosemary. "Purgatory, Prayer and Plague: 1150-1380." in *Death in England: An Illustrated History*. Eds. Peter C. Jupp and Clare Gittings. Manchester: Manchester University Press, 1999. Print.

Kelly, Gary. "General Introduction." Introduction. *Varieties of Female Gothic*. Vol. 1.

London: Pickering & Chatto, 2002. Xi-Ix. Print.

Kramer, Lawrence. *After the Love death: Sexual Violence and the Making of Culture*. Berkeley: U of California; New Ed Edition, 1997. Print.

Leverenz, David. "The Woman in Hamlet: An Interpersonal View". *Signs* 4.2 (1978): 291– 308. Web.

Ligotti, Thomas. "The Medusa." *Noctuary*. Vol. 3. New York: Carroll & Graf, 1994. N. p. Print.

McDonald, Judy Elliot. *In Juliet's Garden: A Comedy in One Act*. New York: Samuel French, 2008. Web.

Meyers, Helene. *Femicidal Fears: Narratives of the Female Gothic Experience*. 1st ed. Vol. 1. Albany: State U of New York, 2001. Print. Feminist Criticism and Theory.

Moers, Ellen. *Literary Women*. London: Women's Press, 1976. Print.

Nead, Lynda. *Myths of Sexuality: Representations of Women in Victorian Britain*. Oxford: Basil Blackwell, 1988. Print.

Neely, Carol Thomas. *Broken Nuptials in Shakespear's Plays*. Urbana and Chicago: U of Illinois, 1985. Print.

---. "Documents in Madness": *Reading Madness and Gender in Shakespeare's Tragedies and Early Modern Culture*. *Shakespeare Quarterly*, Vol. 42(3) 1991. Web.

Nichols Da Vinci, Nina. "Place and Eros in Radcliffe, Lewis and Bronte" in *The Female Gothic*. ed. Juliann E. Fleenor, Montreal: Eden Press, 1983. Web.

Phelps, William Lyon. *The Beginnings of the English Romantic Movement: A Study in the Eighteenth Century Literature*. Boston: Ginn, 1893. *Internet Archive: Digital Li-*

brary of Free Books, Movies, Music & Wayback Machine. 28 Jan. 2008. Web. 12 Feb. 2014. <https://archive.org/details/beginningsofengl00phel>.

Plath, Sylvia. "Lady Lazarus." *The Collected Poems*. New York: Harper & Row, 1992. 244-47. Print. Ed. by Ted Hughes.

Poe, Edgar Allan. "The Raven." *The Collected Tales And Poems Of Edgar Allan Poe*. Hertfordshire: Wordsworth Editions, 2004. 716-19. Print.

Polhemus, Ted. *Streetstyle: From Sidewalk to Catwalk*, Thames & Hudson 1994. Print.

Reeve, Clara. "The Old English Baron: A Gothic Story by Clara Reeve." Preface. Ed. Jack Voller and David Widger. *Project Gutenberg*. N.p.: Project Gutenberg EBook, 2004. N. p. Web.

Rimbaud, Arthur. "Ophélie." N.p. n.p., n.d. *Poésie Française*. 12 Oct. 2015. Web. http://www.poesie.webnet.fr/lesgrandsclassiques/poemes/arthur_rimbaud/ophelie.html

Safaei, Muhammad, and Ruzy Suliza Hashim. "Ophelia Transformed: Revisioning Shakespeare's *Hamlet*." *Journal of Language Studies* 13 (2) (2013): 181-91. May 2013. Web. 12 Mar. 2015. <http://journalarticle.ukm.my/6338/1/3183-6817-1-SM.pdf>

Shanley, Mary Lyndon. *Feminism, Marriage and the Law in Victorian England, 1850-1895*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1989. Web.

Smith, Alison. "Ophelia and Victorian Visual Culture: Representing Body Politics in the Nineteenth Century, by Kimberly Rhodes". *Victorian Studies* 51.3 (2009): 528–530. Web.

Traub, Valerie Jewels. "Statues and Corpses: Containment of Female Erotic Power in Shakespeare's Plays" in *Shakespeare and Gender: A History*, Deborah Baker and Ivo Kamps, eds. London and New York: Verso, 1995. Web.

Varma P., Devendra. *The Gothic Flame*, New York: Russel&Russel, 1966. Print.

Vasari, Giorgio. *Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors and Architects*, Translated with an introduction and notes by J.C. And P. Bondanella. Oxford: Oxford University Press, 1991. Web.

Walkowitz, Judith. *Prostitution and Victorian Society*. New York: Cambridge University Press, 1980. Print.

Warr, George. *The Fallen Woman in the Nineteenth-Century English Novel*. Beckenham, Kent: Croon Helm Limited, 1984. Print.

Wright, Angela. *Gothic Fiction: A Reader's Guide to Essential Criticism*, Basingstoke and New York: Palgrave, 2007. Print.

Young, Alan R. *Hamlet and the Visual Arts, 1709-1900*. Delaware: U of Delaware, 2002. Print.

Ziegler, Georgiana. "Sweet Rose of May: Ophelia through Victorian Eyes", *The Myth and Madness of Ophelia*, Carol Kiefer (ed.) Amherst: Mead Art Museum, 2001. Print.

Sites Consultados:

“Seine River: A Watery Death.” *South Africa Explorer*. N.p., n.d. Web. 15 Nov. 2015.
<http://www.southafricaexplorer.co.za/paris/attractions/seine-river/seine-river>.

“Seine River Paris.” *European Trips and Traveling Guides*. N.p., n.d. Web. 15 Nov. 2015. <http://europeantrips.org/seine-river-paris>.

“Re: Victorian Industrial Style: Emilie Autumn.” *Rebel Circus*. N.p., 20 July 2014. Web. 17 Mar. 2015. <http://www.rebelcircus.com/blog/emilie-autumn-style>.

“The Maiden Tribute of Modern Babylon I: The Report of Our Secret Commission W.T. Stead (The Pall Mall Gazette, July 6, 1885).” *W.T. Stead Resource Site*. Ed. Owen Mulpetre. N.p., 2012. Web. 21 Jan. 2015.
<http://www.attackingthedevil.co.uk/pmg/tribute/mt1.php>.

“Virgins in Distress and Demons in Disguise: Constructing the Heroine's Identity in the Female Gothic.” N.p., n.d. Web. 14 Mar. 2015.
<http://graduate.engl.virginia.edu/enec981/Group/ami.virgins.html>.

Amorphous, Kalliope. *Resurrecting Ophelia*. Digital image. *Kalliope Amorphous*. N.p., 2009. Web. 12 Nov. 2015. <http://www.kalliopeamorphous.com>

Autumn, Emilie. “Re: Gothic Lolita.” *Emilie Autumn Interviews*. N.p., 2013. Web. 17 Mar. 2015.
<http://emilie-autumninterviews.tumblr.com/post/44209157370/gothic-lolita-so-im-home-tonight-finish-the>.

Enlightenment. Oxford Dictionaries. Oxford University Press, N.p, n.d. Web. 13 November 2015.

<http://www.oxforddictionaries.com/pt/defini%C3%A7%C3%A3o/ingl%C3%AAs/enlightenment>.

Feminism. Oxford Dictionaries. Oxford University Press, N.p, n.d. Web. 13 November 2015.

<http://www.oxforddictionaries.com/pt/defini%C3%A7%C3%A3o/ingl%C3%AAs/feminism>.

Górecka, Dorota. *Ofelia*. Digital image. *Dorota Górecka. Subiektywnie*. N.p., 2014. Web. 12 Nov. 2015. <https://www.facebook.com/dorotagoreckafotografia/timeline>

Mary Beth Combs. "A Measure of Legal Independence": The 1870 Married Women's Property Act and the Portfolio Allocations of British Wives. *The Journal of Economic History*, 65, 1028-1057, 2005 doi: 10.1017/S0022050705000392.

Memento mori. Oxford Dictionaries. Oxford University Press, N.p, n.d. Web. 15 December 2015. <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/memento-mori>.

Peterson, Kaara. "Framing Ophelia: Representation and the Pictorial Tradition." *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature* 31.3. 1-24, 1998. Web. 16 May 2015. <https://wwwapps.cc.umanitoba.ca/publications/mosaic/>.

Saulnier, Katie. "From Virtuous Virgins to Vampire Slayers: The Evolution of the Gothic Heroine from the Early Gothic to Modern Horror." *Watcher Junior - The Undergraduate Journal of Whedon Studies* IV.1: n. p., 2009. Web. 10 Mar. 2015. <http://www.watcherjunior.tv/04/saulnier.php>

Subculture. Oxford Dictionaries. Oxford University Press, N.p, n.d. Web. 13 November 2015. <http://www.oxforddictionaries.com/definition>.

Winterman, Denise. "Upwardly Gothic." *BBC News Magazine*: n. p., 21 Mar. 2006. Web. 2 Nov. 2014. http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/magazine/4828230.stm

Wojtczak, Helena. "The Contagious Diseases Acts." *British Women's Emancipation since the Renaissance A Central Resource of Information and Primary Sources*. N.p., n.d. Web. 21 Jan. 2015. <http://www.historyofwomen.org/cdactspetition.html>.

Entrevistas:

“Emilie Autumn Enchant Music Reviews and Artist Reflections (photographically Intensive).” Interview by Russell W. Elliot. *Musical Discoveries*. N.p, 15 Oct. 2003. Web. 17 Mar. 2015.

<http://www.musicaldiscoveries.com/reviews/emilieautumn.htm>.

“Emilie Autumn on Fight Like a Girl: “It’s about Taking Back Your Power.” Interview by Betsey Denberg. *Broward Palm Beach New Times*. N.p., 22 Jan. 2013. Web. 16 Mar. 2015. [Http://www.browardpalmbeach.com/music/emilie-autumn-on-fight-like-a-girl-its-about-taking-back-your-power-6424130](http://www.browardpalmbeach.com/music/emilie-autumn-on-fight-like-a-girl-its-about-taking-back-your-power-6424130).

“Emilie Autumn: Original Victoriandustrial.” Interview by Deb Draisin. *Glide Magazine*. N.p., 27 Dec. 2009. Web. 17 May 2015.

<http://www.glidemagazine.com/15178/emilie-autumn-original-victoriandustrial/>.

“Emilie Autumn: The Fighter.” Interview by Emily Swanson. *Blunt*. N.p., 16 Nov. 2011. Web. 16 Mar. 2015. [Http://www.bluntmag.com.au/interviews/emilie-autumn-the-fighter/](http://www.bluntmag.com.au/interviews/emilie-autumn-the-fighter/).

“IN BLOOM: Emilie Autumn Offers An In-Depth Look At Her Fascinating World!” Interview. *Icon VS Icon*. N.p., 17 Nov. 2013. Web. 17 Mar. 2015. <http://www.iconvsicon.com/2013/11/17/in-bloom-emilie-autumn-offers-an-in-depth-look-at-her-fascinating-world/>.

“Interview with Emilie Autumn: Ready To Fight.” Interview by Nick Perkel. *The Aquarian Weekly*. N.p., 27 Nov. 2013. Web. 16 Mar. 2015. <http://www.theaquarian.com/2013/11/27/interview-with-emilie-autumn-ready-to-fight/>.

Autumn, Emilie. "Intervista a EMILIE AUTUMN, Ragazza Che Combatte." Interview. *Crazy Diamond Music* 1 June 2013. N.p. Web. 15 Oct. 2015. <http://crazydiamondmusic.altervista.org/blog/844/>

Discografia:

Emilie Autumn. *Enchant*. Rec. 26 Feb. 2003. Traitor Records, 2003. CD.

Emilie Autumn. *Opheliac*. Rec. 23 Oct. 2006. Trisol Music Group, 2006. CD.

Emilie Autumn. *Liar/Dead Is the New Alive*. Rec. Nov. 2006. Trisol Music Group & Traitor Records, 2006. CD.

Emilie Autumn. *A Bit O' This & That*. Rec. 23 Apr. 2007. Trisol Music Group, 2007. CD.

Emilie Autumn. *The Opheliac Companion*. Cond. Inkydust. Emilie Autumn. Rec. 1 Nov. 2009. Trisol Music Group, 2009. MP3 The Asylum Emporium, 2010. CD.

Emilie Autumn. *Fight Like a Girl*. Rec. 24 July 2012. The Asylum Emporium, 2012. CD.

Anexos

Anexo A – Emilie Autumn

Anexo B – *The Asylum for Wayward Victorian Girls*

Anexo C – Representações de Ophelia

Anexo A – Emilie Autumn



Figura 5 – Emilie Autumn (2013) by Tim Tronckoe.



Figura 6 – Emilie Autumn (2009) by Katherine Gaines.



Figura 7 – Emilie Autumn *live* (2013) by Erik clod-Svensson.



Figura 8 – Emilie Autumn *Laced/Unlaced* photoshoot (2007) by *Angst im Wald*.

Anexo A – Emilie Autumn



Figura 9 – Emilie Autumn in *The Doom Magazine* (2013) by Libbi Rich.



Figura 10 – Emilie Autumn (2010) by Scott Chalmers Mitchell.



Figura 11 – Emilie Autumn (2009) by Casey.

Anexo A – Emilie Autumn



Figura 12 – Emilie Autumn (2010)
Dominion photoshoot.



Figura 13 – Emilie Autumn photoshoot (2008)
by *Angst im Wald*.



Figura 14 - Emilie Autumn “white” photoshoot
(2006) by Casey Mitchell.



Figura 15 - Emilie Autumn at the premiere of
“Alleluia! The Devil’s Carnival”
in Hollywood, California (2015)
by Paul Archuleta.

Anexo B – *The Asylum for Wayward Victorian Girls*

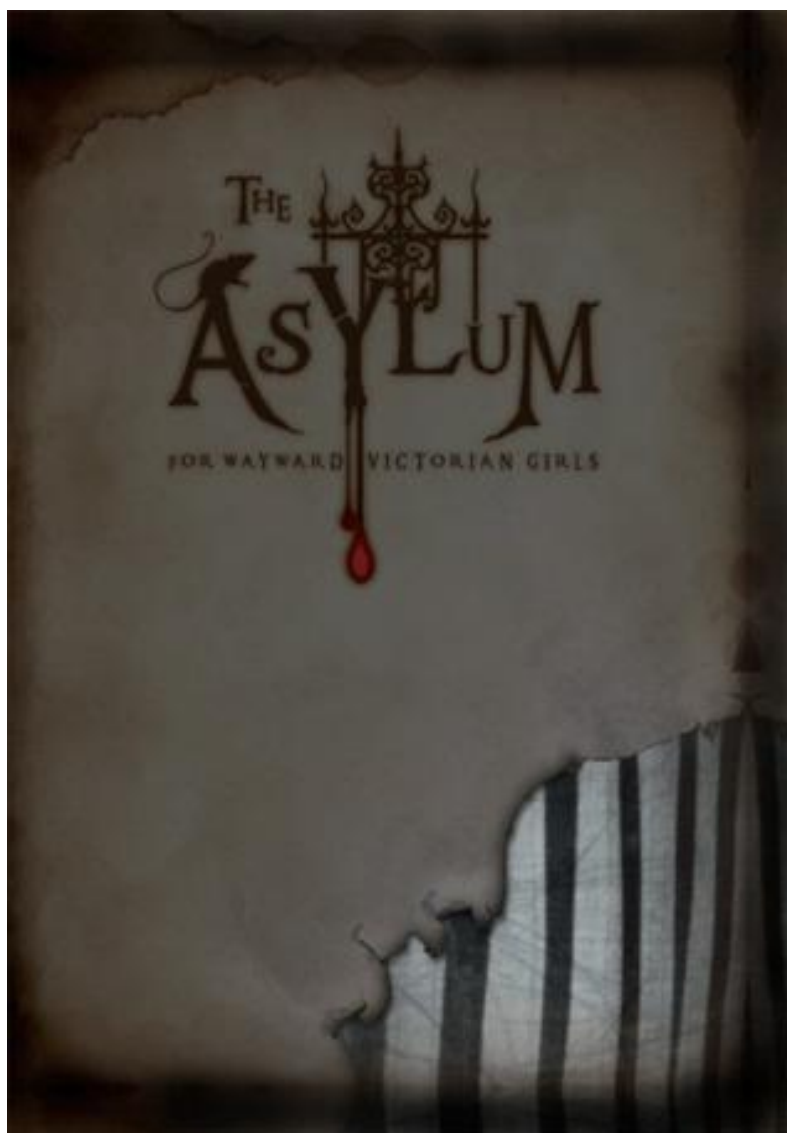


Figura 16 – Capa de *The Asylum For Wayward Victorian Girls* (2009)

Anexo B – *The Asylum for Wayward Victorian Girls*



Figura 17 – Contra-capla de *The Asylum For Wayward Victorian Girls* (2009)

Anexo B – *The Asylum for Wayward Victorian Girls*

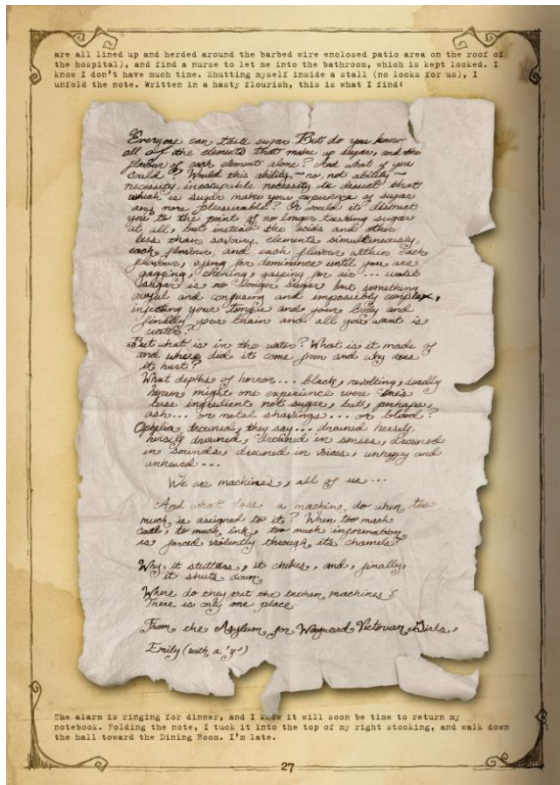


Figura 18 – A primeira carta de Emily em *ForThe Asylum For Wayward Victorian Girls* (2009)



Figura 19 – Ilustrações de Autumn em *The Asylum*
Wayward Victorian Girls (2009)

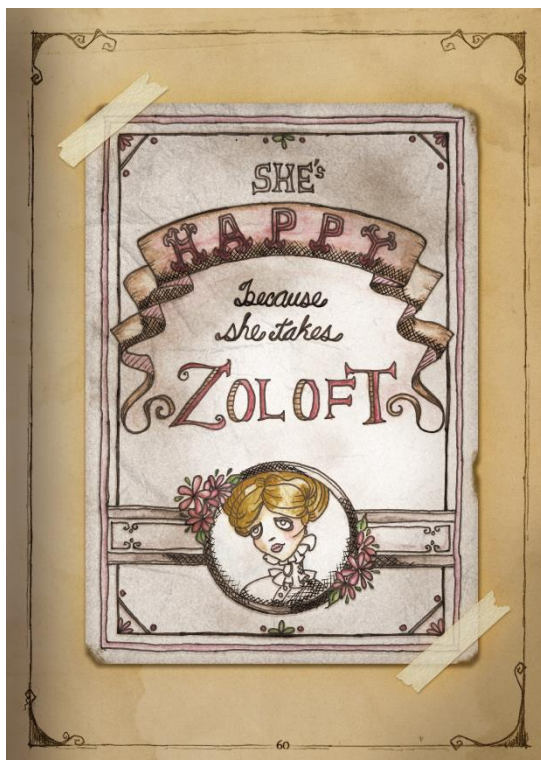


Figura 20 – Ilustrações de Autumn em *The Asylum For Wayward Victorian Girls* (2009)

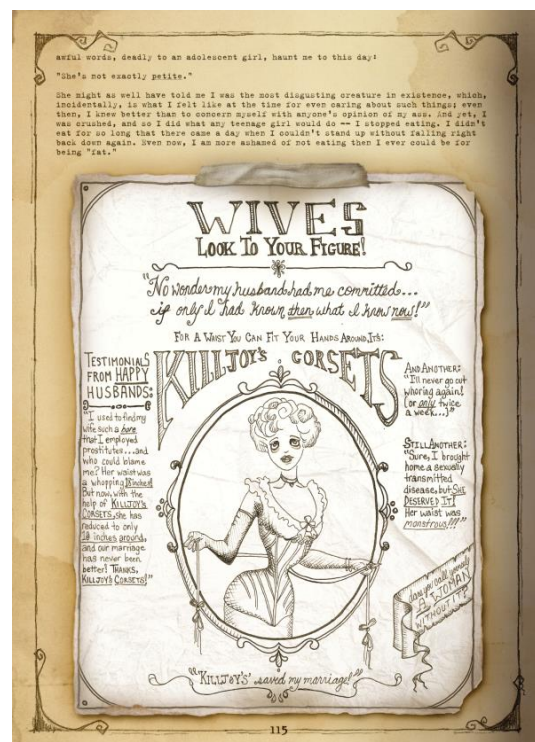


Figura 21 – Ilustrações de Autumn em *The Asylum For Wayward Victorian Girls* (2009)

Anexo B – The Asylum for Wayward Victorian Girls

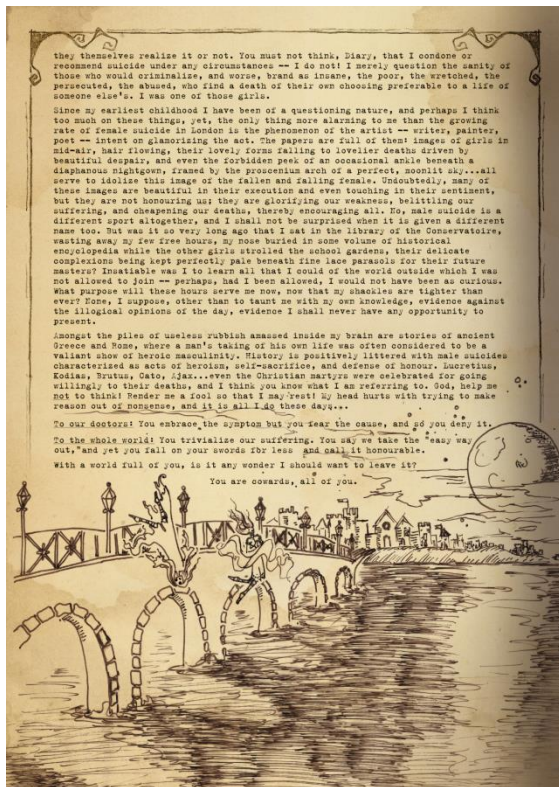


Figura 22 - Ilustrações de Autumn em *The Asylum For Wayward Victorian Girls* (2009)

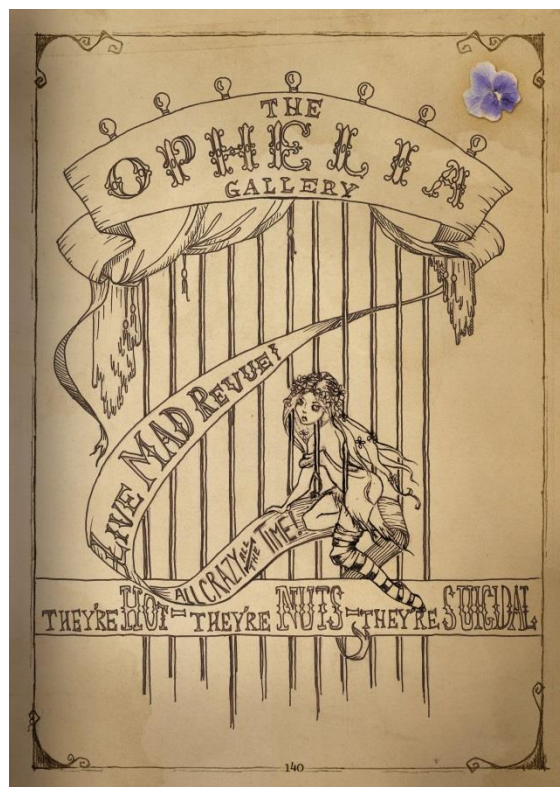


Figura 23 – Retrato da exposição de “Ophelias” em *The Asylum For Wayward Victorian Girls* (2009)



Figura 24 – Autumn retratada para “venda” em *The Asylum For Wayward Victorian Girls* (2009)



Figura 25 – Exemplo de humor negro usado por Autumn em *The Asylum For Wayward Victorian Girls* (2009)

Anexo C – Representações de Ophelia



Figura 25 – Autumn como Ophelia. Fotografada com o inicial propósito de servir como capa do *single Opheliac* em 2004, mas tal não aconteceu. (in *Battered Rose*)



Figura 26 – Poster do filme *Melancholia* (2011) do realizador dinamarquês Lars von Trier. A pose da actriz Kirsten Dunst foi inspirada no quadro *Ophelia* de Millais (in *IMDB*)

Anexo C – Representações de Ophelia



Figura 27 – Kaja Tworek como Ophelia por Dorota Górecka (2014)

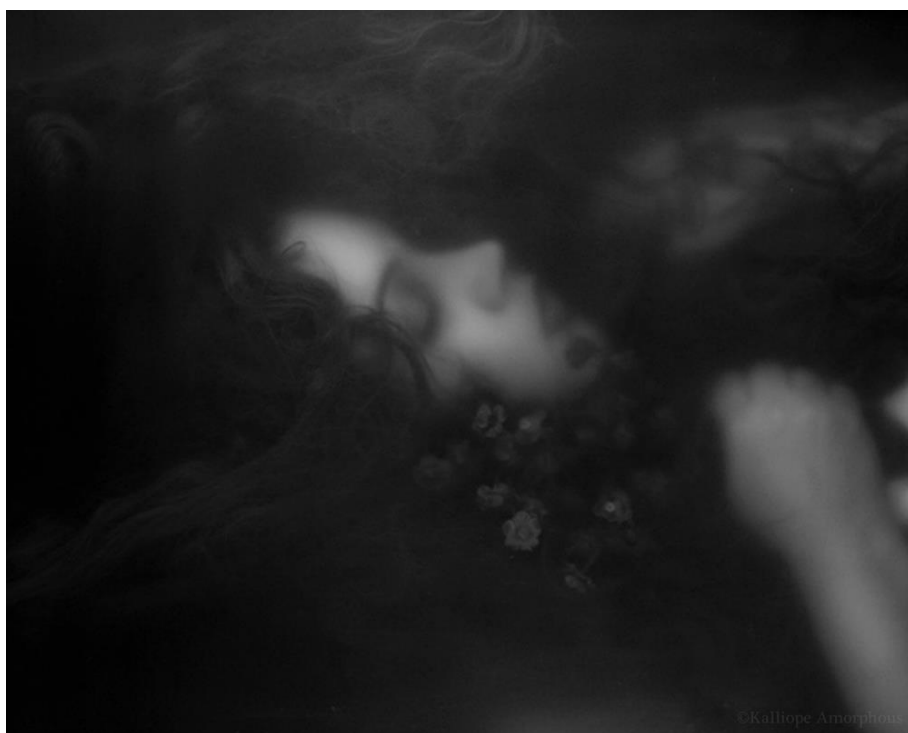


Figura 28 - *Resurrecting Ophelia* por Kalliope Amorphous (2009)